HEINRICH HÖHN

Albrecht Dürer

und seine fränkische Heimat

Albrecht Dürer, Selbstbildnis

Zeichnung

Heinrich Höhn

Albrecht Dürer
und seine fränkische Heimat

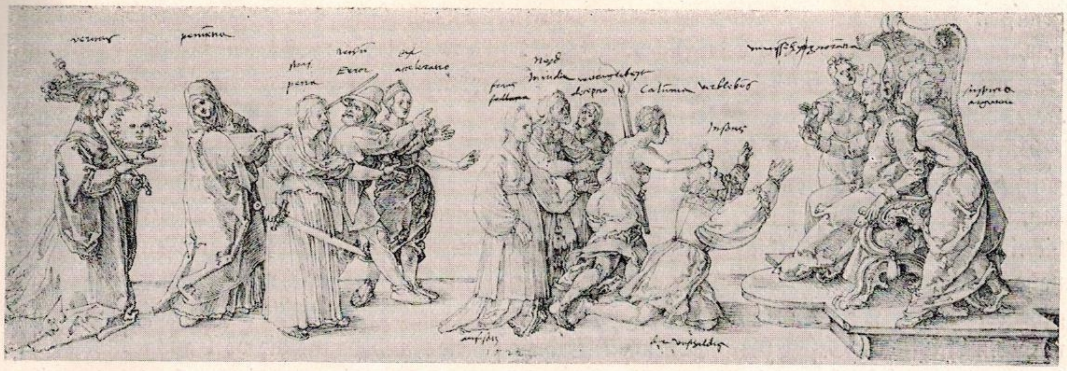
Im Auftrag der Stadt Nürnberg
herausgegeben

Mit fünfundsiebzig Abbildungen

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 13.–15. Tausend

J. L. Schrag Verlag Nürnberg

Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen
Copyright 1928 by J. L. Schrag, Nürnberg



Albrecht Dürer, Die Verleumdung — Federzeichnung

Die bedeutendsten Schöpfungen Albrecht Dürers gehören der Weltgeschichte der Kunst an. Ihr Gehalt und ihre Form sind von übernationaler Bedeutung. Es kann auch nicht bezweifelt werden, daß Dürer selbst über so manche Bindungen, die seine deutsche Heimat und die ihn umgebenden Lebensverhältnisse ihm rein menschlich, wirtschaftlich und geistig auferlegten, hinausverlangte. Seine geistigen Ziele lagen zu weit und hoch, seine Seele hatte zu gewaltige Flügel, seine Menschlichkeit war zu reich und umfassend, als daß er sich mit einem Dasein von stillem Ablauf, enggelegtem Horizont und freundlicher Selbstgenügsamkeit hätte zufriedengeben können. Er war ein Mensch, der gerne die fremde Ferne suchte, sie suchen mußte, um gedeihen zu können, und auch dort Persönlichkeiten brüderlich zu begegnen wünschte, denen gleich ihm schöpferische Macht auf Erden gegeben war, mochten sie auch einer anderen Nation angehören und an Rang und Würden über ihm stehen. So begab er sich zweimal nach Italien und einmal auch in die Niederlande. Er stand in Beziehung zu Männern von weltpolitischer Bedeutung wie zum Kurfürsten Friedrich dem Weisen und zum Kaiser Maximilian. Er kannte Gelehrte von europäischem Ruf wie Erasmus von Rotterdam. Er begehrte und fand Verkehr mit italienischen und niederländischen Künstlern vom Wert eines Jacopo Bellini, eines Joachim de Patinier und eines Lucas von Leyden, und Raffael sandte ihm gegen ein Selbstbildnis u. a. ein Studienblatt von meisterlichem Ingenium und Adel. In Venedig suchten ihn der Doge und der Patriarch in seiner Werkstatt auf, in Bologna huldigten ihm die Maler öffentlich, und in den Niederlanden wurde er von den Künstlern wie ein Fürst geehrt, von der Statthalterin Margarete empfangen und vom König Christian II. von Dänemark zu einem Bankett geladen, an dem Karl V. teilnahm. Hier wie dort wollte man ihn dadurch, daß man ihm ein entsprechendes Jahrgehalt versprach, zum Bleiben bewegen.*

Sein Genie ist eben Besitz der Welt. Und es will die Welt besitzen: sein universaler Geist greift mit leidenschaftlicher Lernbegier und hoher Freude in alle Weite. Es ist bekannt, wie eifervoll er der Anregungen und Belehrungen sich bemächtigt, die ihm für die organische und klare Gestaltung des menschlichen Körpers von der italienischen Kunst der Renaissance kommen können. Ja, man darf sagen, daß seine gesamte künstlerische Entwicklung von den Formgesetzen der zeitgenössischen italienischen Kunst entscheidend mitbestimmt worden ist. Er dankt ihr viel, denn ohne sie hätte er die naturgerechte, große und folgerichtig gegliederte Formbildung, wie sie in so mancher nach der zweiten Italienfahrt entstandenen Schöpfung, namentlich in vielen Aktzeichnungen, in

* In Antwerpen wollte man ihm nach seiner eigenen Aussage (Brief an den Rat von Nürnberg, 1524) jährlich 300 Philippsgulden geben, ein Haus zur Verfügung stellen und jede Arbeit im Dienst der Stadt eigens bezahlen.

gewissen Holzschnitten und in den monumentalen Apostelbildern erhaben sich ausdrückt, kaum gewonnen. Da ist denn seine bewegliche Klage, als er aus Venedig 1507 wieder scheiden muß und seinem Freunde Pirkheimer schreibt: „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer", recht begreiflich.

Dürer wuchs aus der Gotik in die Renaissance hinein. Diese, von Italien ausgehend, erfaßte ganz Europa. Sie war eine geistige und künstlerische Bewegung, die keine nationalen Schranken kannte und ihrem Wesen nach auch nicht kennen konnte. Ihre gewaltigen umwälzenden Ideen, die, im Gegensatz zur Weltanschauung des eben abgelaufenen Mittelalters, den Menschen in eine nahe lebendige Beziehung zur Natur brachten und ihn das Organische und Schöne ihres ungeheuren Lebens sehen und erfassen lehrten, die ihn aus der Gebundenheit an die absolute Demut vor dem kirchlichen Gesetz zur persönlichen Freiheit führten und damit die voll ausgebildete Persönlichkeit zum höchsten Ziel allen geistigen Bemühens erhoben, die der Wiedergeburt des antiken Schönheitsideals das Wort redeten, — sie waren im Grunde weder an ein bestimmtes Volkstum gefesselt, noch von ihm unabänderlich bedingt.

Das alles müssen wir uns, wenn wir Dürers menschliche und künstlerische Art würdigen wollen, klar vor Augen halten. Allein, wenn wir uns die großen Deutschen vergegenwärtigen, in denen unser Volkstum typische Erscheinung gewonnen hat, so werden wir stets Dürer mit in erster Reihe nennen. Schon der junge Goethe hat sich zu dieser Tatsache — in seiner unsterblichen Lobrede auf das Straßburger Münster — mit feurigen Worten bekannt. Und eine solche Überzeugung hat ihr volles, unbestreitbares Recht. Denn so gern und weit Dürer auch in der Welt sich umtat, so begierig er alles in seinen geistigen und technischen Besitz zu bringen strebte, was seine Kunst fördern und zu befreiender Größe steigern konnte, so wenig er daran dachte, rein heimatlich sich zu begrenzen, er verlor sich darum doch nicht an die Fremde. Er war und blieb ein Deutscher. Viel zu tief wurzelten sein Menschentum und seine Schöpferseele im Heimatboden, als daß sie in einer anderen Erde auf die Dauer hätten gedeihen können. Oft genug gelang es ihm übrigens ja gar nicht, die bewunderten italienischen Formelemente den nordischen Erfindungen seiner Kunst wirklich einzuschmelzen, so ganz fest und reinblütig war die deutsche Grundsubstanz seiner Natur. Und als er in Venedig inmitten der italienischen Künstler malte, da malte er keine italienischen, sondern deutsche Bilder. In ihnen wurden die fremden Anregungen, die ihm wesentlich dünkten, zwar verwertet, aber zugleich deutsche Angesichter, deutsche Landschaft und deutsche Farbengebung ungebrochen stark und treuherzig zur Erscheinung gebracht. Wohl mochte er in der Wahl der Ausdrucksform dann und wann schwanken und auch sehr schmerzlich fühlen, daß die rätselvolle Schöne und Bewegungsfreiheit der Gestalten südlicher Kunstgebilde niemals für immer in seine Kunst Einkehr halten würden, — zuletzt blieb er der nordische Künstler, dessen erkannte Aufgabe es ist, zum Gehalt seines Werkes das Seelische zu machen, in der Form und mit der Form das Charakteristische vor Augen zu stellen und die Sprache der Kunst zur Sprache der Erzählung werden zu lassen, der Erzählung, die herzlich teilnimmt und menschlich ergreift. Wir erkennen das deutlich aus der Art, wie er die deutsche Landschaft, seine mütterlichen Madonnen, das Marienleben und die Tragödie der Passion vergegenwärtigt und wie er die Seelenschilderungen seiner so ganz innerlichen Bildnisse als Aufgabe versteht und auf das Papier oder die Leinwand bringt. Und der Umstand, daß er in der Linie: in der Zeichnung, im Holzschnitt und im Kupferstich, seine Naturliebe, seine Forschbegierde nach Formen- und Ausdruckskenntnis und seine Phantasie am häufigsten, freiesten und großartigsten ausleben läßt, kennzeichnet ihn ebenfalls als charakteristisch deutschen Künstler, denn die Graphik ist neben der Architektur, der Dichtung und der Musik wohl die Mitteilungsform, in der der deutsche Kunstgeist seine bedeutendsten Leistungen vollbracht hat.

Wenn wir nun näher noch zusehen, dann finden wir sogar, daß Dürer als Mensch und als Künstler in einer ebenso natürlichen wie innigen Beziehung zu seiner engeren, seiner fränkischen Heimat steht.*

* Dürer sprach selbst es einmal aus, daß er seine Heimat liebte: zwar habe man ihn sowohl in Venedig als auch in Antwerpen durch ein Jahrgehalt und andere Versprechungen festzuhalten gesucht, allein „aus sonder Lieb und Neigung ... zu dieser Stadt (Nürnberg) als meinem Vaterland" habe er es vorgezogen, „in einem ziemlichen Wesen" daheim zu leben, als „an anderen Orten reich und groß gehalten zu werden" (Brief an den Nürnberger Rat, 1524).

Seine Kunst hat aus dem Heimatboden reiche Nahrung gezogen, sie ist nach Inhalt und Sprache mitbedingt durch heimatliche Volksart, Eindrücke und Anregungen, und sie spiegelt diese immer wiederholte, mehr oder weniger unmittelbare Berührung mit heimatlichem Leben und Wesen in allen Epochen seiner Entwicklung. Gewiß steigt diese zu einer solchen Höhe an und greift geistig so universal um sich, wie es bei einem deutschen Maler bis dahin noch niemals beobachtet werden konnte, dennoch war und blieb er ein Sohn mittelfränkischen Volkstums und mittelfränkischer Natur und wendete beiden mit klaren Augen und liebendem Herzen sein weltdurstiges Auge immer von neuem wieder zu. Es ist wunderbar, zu sehen, wie dieser Große, Alliebende und Allgestaltende auch dem einsamen Nadelwald, dem bescheidenen Gräschen, dem Kleingetier und dem schlichten Bauern- und Bürgerdasein der Heimat gütig, ja mit einer unverkennbaren heiteren Vorliebe sich zuneigt und wie er selbst in seine großen idealen Kompositionen, unwillkürlich oder bewußt, Züge verwebt, die seiner heimatlichen Umwelt entstammen.

Das im Zusammenhang kurz darzustellen und mit Schöpfungen aus Dürers Lebenswerk zu belegen, soll der Zweck und der Sinn unserer Veröffentlichung sein.

Es liegt auf der Hand, daß zunächst einmal die Vaterstadt und der da herrschende Lebensgeist, wie auch die Eltern auf Dürer von Einfluß sein mußten. — Er wurde am 21. Mai 1471 in Nürnberg (in dem Hause Winklerstraße Nr. 20) geboren, verbrachte hier seine Jugend und erste Lehrzeit und die weitaus überwiegende Zahl seiner Lebensjahre, war der Sohn einer Nürnbergerin, ehelichte die Tochter eines Nürnberger Bürgers, reifte hier zum Manne und zum vollendeten Künstler aus, besaß und bewohnte seit dem Jahre 1509 ein stattliches Haus am Tiergärtner Tor und starb auch — am 6. April 1528 — in Nürnberg.

Das Nürnberg Dürers war eine Stadt von gewaltiger Regsamkeit. Sein Handel und sein Handwerk blühten, durch rührige und kühne Kaufleute und kluge und begabte Kleinbürger unablässig betrieben und durch Kaiser und Fürsten mächtig gefördert. Zäher gründlicher Fleiß, vordringende Tatkraft, Sinn für gute materialgerechte Arbeit und eine bewegliche Erfinderlust hatten hier eine dauernde Heimstätte. Aber auch die Kunst entfaltete unmittelbar vor Dürers Geburt und während seiner Jugendjahre eine schöpferische Tätigkeit, die außerordentlich und höchst fruchtbar war: die 1479—88 errichtete (1816 leider abgebrochene) Augustinerkirche, der 1445—72 erbaute Chor der St. Lorenzkirche, das von Adam Kraft 1493—96 für dieselbe Kirche geschaffene Sakramentshäuschen, so manche heute gerühmte Stein- und Holzfigur von Veit Stoß, Adam Kraft und anderen Meistern, große Malwerke der Werkstatt Pleidenwurffs und Wolgemuts, wie z. B. der Hofer Altar von 1465 und der farbenreiche, 1479 vollendete Zwickauer Altar, der um 1487 von zwei bisher unbekannten Meistern gemalte, lebensvolle Hochaltar der Nürnberger Augustinerkirche, und reich ausgebildete Kostbarkeiten der Glasmalerei,* der Goldschmiedekunst und anderer Arbeiten des Kunstgewerbes legten vollgültiges Zeugnis dafür ab. Nicht minder fand wissenschaftlicher Geist, etwa in der Berufung eines Gregor von Heimburg und in den Bestrebungen eines Sebald Schreyer, des begeisterten Freundes der klassischen Studien, Förderung und Gedeihen.

In dem Wirken aller dieser Kulturkräfte nun sehen wir Eigenschaften am Werke, die wir in der gut handwerklich erzogenen, mit ausdauerndem Fleiß, kühner Schöpferlust, mächtiger Einbildungskraft und wissenschaftlichem Ernst reich veranlagten Künstlernatur Dürers wiederfinden. Ja, der Genius Nürnbergs, der schon dem Italiener Aneas Silvio Piccolomini, dem späteren Papst Pius II., um 1455 in seiner Charakteristik Friedrichs III., Worte der Bewunderung abnötigte, hat im Schaffen Dürers wohl die bedeutendste und reichste Formwerdung erfahren.

Dürers Eltern waren, wie er in den knappen Aufzeichnungen über seine Familie 1524 selbst erzählt hat, sehr arbeitsame, tapfere, ernste und fromme Leute, also Vertreter jenes werktätigen und guten Bürgersinnes, der Nürnberg groß machte. Vom Vater erbte er die gründliche, als innere

---

* Unter ihnen das um 1487 entstandene Volkamerfenster der Lorenzkirche mit der phantastisch reichen Darstellung des Stammbaumes Christi (Wurzel Jesse) von Hans Wild, einem in Ulm tätigen Meister.

Pflicht empfundene Arbeitsamkeit, die selten sich ganz genug tun konnte. Der Vater Albrecht, ein aus Ungarn zugewanderter Goldschmied, trug den gesunden und aufrichtigen handwerklichen Geist in sich, der als die beste Grundlage nicht nur für die kunstgewerbliche Arbeit, der er oblag, sondern für alle ehrliche und echte Kunst überhaupt bezeichnet werden muß.* Von der Mutter überkam Dürer offenbar die tiefe Frömmigkeit, die über das Übliche und von der Kirche Verlangte weit hinausging.

Bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr arbeitete der junge Dürer in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt. Diese Lehrzeit war, obwohl der Knabe in der Folge der Malerei sich zuwendete, nicht vergeblich: sie klärte und bildete sein plastisches Empfinden und sie machte ihn mit der Metallgravierung, der Schwesterkunst des Kupferstichs, in dem er noch so Herrliches leisten sollte, vertraut. Auch hat Dürer späterhin immer wieder einmal für die in Nürnberg blühende Goldschmiedekunst, und zwar mit ererbtem Talent, sichtlichem Interesse und feinem Verständnis, Entwürfe gezeichnet; so haben wir Vorzeichnungen von ihm für mancherlei Schmuckstücke und für Becher. Und vielleicht ist die schöne Brustspange, die Felizitas Tucher auf ihrem von ihm gemalten Bildnis trägt, nach seinen Angaben angefertigt worden. Jedenfalls beweisen, außer den erwähnten Zeichnungen für Goldschmiede, eben diese Spange, wie u. a. die herrlichen Leuchter auf dem Holzschnitt zur Offenbarung, der Johannes vor Gottvater darstellt, und die glänzenden Schilderungen der Goldgeräte auf dem Bilde der Anbetung der Könige (Florenz), der Tiara und der Kronen auf dem Rosenkranzbild (Prag) und des Krönungsornates auf den Kaiserbildern (Nürnberg) die lebendige Fortdauer der Beziehungen unseres Malers zur Goldschmiedekunst. — Im Jahre 1486 gab der Vater dem Drängen des Sohnes nach und tat ihn zu Michael Wolgemut, der damals wohl einer der angesehensten und am meisten beschäftigten Maler zu Nürnberg war, in die Lehre. Das lernbegierige Schülerlein brauchte vom väterlichen Hause in der heutigen Burgstraße** auf derselben Seite nur wenige Schritte abwärts zu gehen, um in Wolgemuts Haus und Werkstatt*** zu gelangen. Hier nun kam der jugendliche Dürer wieder um unter die Einwirkung ausgeprägt heimatlich-fränkischer Art. Denn was aus Wolgemuts Malerwerkstätte hervorging, wies, auch wenn der Meister nicht eigenhändig an der malerischen Ausarbeitung, sondern ausschließlich anordnend und überwachend beteiligt war, die typischen Merkmale mittelfränkischer Kunstweise auf: einen kräftigen, übrigens durch niederländische Anregungen geförderten Realismus, der freilich zuweilen spießbürgerlich-nüchtern sich gebärdete, einen entschieden hervortretenden Sinn für Landschaft, Blumen und Tiere, Neigung und besondere Anlage für klare Menschencharakteristik und einen schlichten, herben Ernst, der dann und wann zu leidenschaftlicher Phantastik plötzlich sich steigern konnte. Die besten Bilder des Zwickauer Altares von Wolgemut, namentlich die Verkündigung und die Geburt, Bilder, die zu einer großen Form streben und sich durch eine erstaunte und harmonische Farbengebung auszeichnen, weiter etwa die vortrefflich durchgearbeitete Auferstehung des Straubinger Altares (der bis 1590 in der Augustinerkirche zu Nürnberg war), die durch eine reiche und stimmungsvolle Morgenlandschaft entzückt, so mancher porträtmäßige Kopf und manches innig durchgebildete Blumenstilleben in anderen Malereien der Wolgemutgruppe und gewisse höchst phantasievolle Holzschnitte in der Schedelschen Weltchronik (1493) und im Schatzbehalter (1491), die den Tanz von Totengerippen und Christus neben dem Tode dämonisch schildern, geben von den guten, dem jungen Dürer förderlichen Eigenschaften der bei Wolgemut gepflegten Malerei und Zeichnung einen lebendigen Begriff. Der Anblick von Altären des künstlerisch bedeutsamen Hans Pleidenwurff, Wolgemuts Vorgänger und Werkstatteilhaber, von dem u. a. der Hofer Altar (München, Alte Pinakothek) herrührt, und namentlich des von zwei bisher nicht festgestellten Meistern gemalten, charaktervoll-schönen Hochaltares der Augustinerkirche (früher irrtümlich Peringsdörfer-Altar genannt) konnten dem Werdenden künstlerisch auch Nutzen bringen. Der Augustineraltar wurde um 1487 gemalt. Es ist übrigens nicht von der Hand zu weisen, daß insofern Dürer in nahe Beziehung zu diesem Werke gebracht werden kann, als sein Bildnis hier auftaucht: wir dürfen es

* Er war der Geselle und Schwiegersohn des nürnbergischen Goldschmiedes Hieronymus Holper, dessen erst fünfzehnjährige Tochter Barbara, „eine hübsche gerade Jungfer", er 1467 im Alter von vierzig Jahren ehelichte. Das Ansehen, das Albrecht Dürers Vater als Meister genoß, bezeugen Bestellungen des Bischofs Uriel von Posen für Trinkgeschirre (1486), des Heilig Geist-Spitals in Nürnberg für zwei Monstranzen (1489) und des Kaisers Friedrich III. (1492).

** Heute Haus Nr. 27, das Dürers Vater 1475 von dem Goldschmied Peter Kraft erworben hatte. *** Heute Nr. 21.

wohl in dem ernsten blonden Jünglingskopf entdecken, der auf dem Bilde mit der Heilung des Besessenen durch den heiligen Vitus im Hintergrunde zu sehen ist. Und fast wie ein Hinweis auf Dürers frühere Lehrzeit als Goldschmied wirkt es, daß über seinem Haupte ein Wandbrett mit Goldschmiedearbeiten beinahe auffällig angebracht ist.*

Die erwähnten, ja alle Arbeiten der fränkischen Malerei jener Epoche können nicht als eigentlich koloristische Leistungen gelten. Ihre Tugenden liegen viel mehr in einer entschieden und kräftig durchgeführten zeichnerischen und plastischen Behandlung. Sie bestimmt aber in hohem Grade auch das künstlerische Antlitz von Dürers Gemälden. Niemals überhaupt gelangt die Farbe in der mittelfränkischen Malerei zu der Führerrolle, die sie vor und neben Dürer im Gebiet der mainfränkischen, rheinischen und auch der schwäbischen Malerei innehat. Das Beispiel der kölnischen Maler, Baldungs und Grünewalds bringt uns den Charakter der so viel sparsameren und herberen Farbengebung der mittelfränkischen Maler ja unmißverständlich zum Bewußtsein.

Dürer hat in den schon erwähnten Aufzeichnungen seines Lehrers nur sachlich, ohne ein Wort der Anerkennung gedacht. Doch daß er im Kreise Wolgemuts von vornherein nachdrücklich auf die Natur hingewiesen wurde, mehr durch das lebendige Beispiel der Tat wohl, als durch belehrende Anleitung, ist wesentlich. Und wir sehen denn auch den jungen Dürer in dieser Richtung heiß bemüht. Angeborene Naturliebe und künstlerische Gabe führten ihn freilich bald schon über das hinaus, was das Vorbild heimatlicher Kunst ihm mit auf den Weg zu geben vermochte. . . . Wir können uns die früh erwachte und begünstigte Begierde des jungen Dürer, die Natur mit den Mitteln der Kunst zu fassen, kaum leidenschaftlich genug vorstellen. Sie meldet sich so recht unbefangen-frisch z. B. in verschiedenen Holzschnitten aus der Zeit seiner Wanderschaft (1490—94): den Bildern zu Sebastian Brants „Narrenschiff" und zum „Ritter vom Turn", und sie strebt zu möglichst plastischem und geklärtem Ausdruck in einigen bald nach der Rückkehr gezeichneten großen Einzelholzschnitten wie dem Ritter mit dem Landsknecht und dem Männerbad.** Und so geht's dann in wachsender Läuterung durch sein ganzes Leben fort, gleichviel ob er Studien zeichnet, malt oder für den vervielfältigenden Druck arbeitet. Sein verlorener Sohn inmitten der Schweineherde, die wilden Kriegsknechte seiner Passionen, viele seiner vollwüchsigen mütterlichen Madonnen, seine saftgeschwellten Bäume, seine lebendigen Tiere und die mit Ausdruck und vollerfühlter Form gesättigten Köpfe seiner Bildnisse haben das atmende warme Leben und die kernige Gegenwart, die nur einem Künstler erreichbar sind, der mit ganz unverbildetem Erobererauge eine tiefe Schau in die Natur getan hat. Kraft des Natursinnes, den vor allem die Heimat seinem Blute mitgeteilt zu haben scheint, blieb sein Schaffen, das hin und wieder dazu neigte, errechneter Theorie zuviel Einfluß zu gönnen, auch davor bewahrt, anschauungsarm und formalistisch zu werden. Er hat gegen Ende seines Lebens, z. B. in seiner Proportionslehre, überdies es selbst ausgesprochen, wie unentbehrlich und wert ihm die Beobachtung und Kenntnis der Natur war: der alleredelste Sinn des Menschen sei Sehen; nichts dürfe der Künstler machen, was der Natur entgegen wäre; je genauer ein Werk dem Leben gemäß sei, desto besser werde es auch erscheinen.

Dem modernen Auge am unmittelbarsten tritt die Naturnähe Dürers wohl in seinen Landschaftsstudien entgegen. Viele von ihnen spiegeln fränkische Motive wieder. Er beschreitet hier keinen noch unbegangenen Weg, vielmehr knüpft er an eine in Nürnberg schon vorhandene, allerdings noch

---

* Die Frage, inwieweit der junge Dürer an Altären, die damals in Nürnberg entstanden, mitgearbeitet hat, ist noch nicht genügend geklärt (vgl. Dornhöffer, Repert. für Kunstw. XXIX, 1906, S. 441 ff., und Schulz, Festschrift der internat. Dürerforschung, 1928, S. 85 ff.). Seine Beteiligung am Hersbrucker Altar erscheint mir nicht recht erweisbar, dagegen die an zwei Bildern des Crailsheimer Altares (Crailsheim, Stadtpfarrkirche, um 1490), nämlich an den Darstellungen der Enthauptung und der Verbrennung Johannes des Täufers, immerhin zu erwägen. Die Gesichtszüge des Henkers der Enthauptung haben übrigens manche Ähnlichkeit mit denen Wohlgemuts. Daß Stiche des Hausbuchmeisters, des Meisters ES und Schongauers, die Holzschnitte in dem 1488 bei Koberger erschienenen Heiligenleben und Eindrücke schwäbischer und oberrheinischer Kunst in der Zeit seiner Wanderschaft (1490—94) auf den jungen Dürer von einem Einfluß waren, der über den der heimischen Kunst noch hinausging, kann hier nicht unerwähnt bleiben.

** Daß Dürer schon vor seiner Wanderschaft in Nürnberg im Auftrag einheimischer Verleger für den Holzschnitt manches gezeichnet hat, darf wohl angenommen werden. Seine jugendliche Hand kann vielleicht in den Schnitten zur Geschichte des Pfarrers von Kahlenberg (Nürnberg, P. Wagner), zu der „. . . Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt" (ebenda), zur „Oratio Cassandre venete" (ebenda), zu dem bei Ayrer, Nürnberg 1489, erschienenen Würfelbüchlein, zum zweiten Teil der Werke J. Ch. Gersons (Nürnberg, G. Stuchs, 1489; Bildnis Gersons) und zu Alexander Gallus, Prima pars doctrinalis (Nürnberg, Creußner, 1491) erkannt werden.

junge Überlieferung an. Hatte doch die Freude an der heimatlichen Landschaft in der fränkischen Tafelmalerei bereits ihren Niederschlag gefunden. Wir nennen die in den Schimmer des aufsteigenden Frühlichts getauchte Landschaft in der Darstellung der Auferstehung, welche dem 1465 von Hans Pleidenwurff gemalten Hofer Altar (München, Alte Pinakothek) zugehört, weiter die mit Menschen und Tieren belebte breit behandelte Mühlenlandschaft im Hintergrunde der Kreuzabnahme des Breslauer Altares vom gleichen Künstler aus dem Jahre 1462 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), die herrliche Morgenlandschaft der Auferstehung und die reizvolle Ansicht des fünfeckigen Turms und des Luginslands der Nürnberger Burg in der Schilderung der Darstellung im Tempel auf dem um 1475 von Wolgemut geschaffenen Straubinger Altar, die tonig so fein abgestufte früheste Gesamtansicht von Nürnberg auf dem Mittelbild des vor 1483 gestifteten Krellschen Altares (Nürnberg, Lorenzkirche), das vielfigurige Bild der Kreuztragung von 1485 mit dem Blick auf Bamberg (Nürnberg, Sebalduskirche) und etwa noch die spiegelhelle Wasserlandschaft mit dem fränkischen Weiherhaus auf der Verherrlichung der Christusvision des heiligen Bernhard in dem um 1487 entstandenen Hochaltar der Nürnberger Augustinerkirche (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Häufig lag diesem reinlich und verständnisvoll gemalten landschaftlichen Bilderbeiwerk zweifellos ein aufmerksam-treuherziges Studium vor der Natur zugrunde. Allerdings beschränkten sich die Maler in manchen Fällen auf das bloße Beobachten und verließen sich auf ihr Gedächtnis, anstatt sich vor der Landschaft selbst eine zuverlässige Skizze zu machen. Auch sind ihre Landschaften oft aus so und so viel Einzelbeobachtungen zusammengesetzt und nicht immer aus dem Ganzen heraus empfunden und dargestellt, und vor allem treten sie stets nur als Beiwerk auf. Dürer dagegen zieht in der Stadt und außerhalb ihrer Mauern mit Stift, Farben und Papier umher, hat auch auf weiteren Reisen sein Arbeitsmaterial gewöhnlich griffbereit zur Hand und fängt Augeneindrücke, die ihm von Wert sind, an Ort und Stelle sofort auf. Und zwar häufig ohne an eine Verwendung in irgendwelchen Kompositionen zu denken, also rein um des gegenständlichen und malerischen Reizes willen. Sein Blick gilt also schon der Landschaft an sich. Und er sieht sie als ein organisch in sich begründetes und zusammenhängendes Gebilde. Wir können verfolgen, wie er ein tonschönes und silbern-luftiges Blatt mit der Burg, der westlichen Stadtmauer und dem vorgelagerten hügeligen Gelände malt und wie er, gleichfalls mit Wasser- und Deckfarben, die Großweidenmühle gegenüber der Hallerwiese eingehend schildert, wobei er einen alten, vollbelaubten, groß und tonig aufgefaßten Baum im Vordergrunde zu dem mageren Holzbalkenwerk und den dünnen Schindeldächern der Mühlenhäuser und zu dem leichten Gestänge des Müllersteges in einen wirksamen Gegensatz bringt. In die westliche Vorstadt, die seinem Wohnhaus nahe liegt, geleitet uns eine wohl ziemlich frühe, bunte und zierliche Deckfarbenmalerei mit einer Ansicht des Johannisfriedhofes, der damals noch frei im Ackerland lag und noch nicht mit den um 1505 gemeißelten Kreuzwegstationen Krafts geschmückt war. Weiter hinaus zieht er uns, wenn er in ganz leichten Farbtönen, die im schimmernden Spiegel des Wassers den perlmutterfarbenen Himmel zauberisch widerscheinen lassen, ein von Weiden umstandenes Weiherhäuschen mit Aquarell- und Deckfarbe darstellt und wenn er in derselben Technik eine Drahtziehmühle am Pegnitzufer, die er später noch einmal in einer flüchtigen Silberstiftskizze festhielt, und den anmutigen Fernblick darüber hinaus auf umbuschte Wiesen, auf Mögeldorf und Unterbürg, den blauenden Höhenzug des bewaldeten Schmausenbuck und den Moritzberg in warmen braunen, saftiggrünen und graublauen Farben beredt — man möchte sagen: nacherzählt. Vier der auf uns gekommenen reizvollen Felsenstudien sehen aus, als stammten sie aus den Steinbrüchen des Schmausenbuck.* In einem Quell derselben Waldhöhe ist vielleicht das Urbild der feinfühligen Zeichnung Dürers zu erkennen, die zwei Einsiedler an einem Waldbrunnen darstellt. Bei einem Besuche in einem der Geuderschen Schlösser in Heroldsberg am nördlichen Rand des Sebalder Waldes hat er 1510 eine Südansicht des Dorfes und der Kirche mit dem schlank emporfingernden Turme vom Fenster aus zierlich mit der Feder gezeichnet. Etwa eine halbe Stunde davon liegt das Höhendorf Kalchreuth. Ein nördlicher Teil dieses Ortes und die

* L. 106, 107, 661 und 662. Bremen, Bayonne und Mailand. Zwei davon (L. 106 und 107) verwendet auf dem Kupferstich mit dem heiligen Hieronymus in der Wüste (B. 61).

Ausschau auf das nördliche Tal- und Berggebiet sind der Anlaß zu einem der besten Landschaftsaquarelle Dürers geworden. Mit dem Pinsel hier flüssig zeichnend und dort breit und tonig zulegend, ist er mit echt meisterlicher Kühnheit der Natur zuleibegerückt. Wie diese jedenfalls nicht lange nach 1507 gemachte Studie hat das wohl etwa gleichzeitig aquarellierte Blatt, das rein mit Hilfe farbiger Stufungen die Fernsicht auf den Höhenrücken nördlich von Kalchreuth, den Hetzlaser Berg, vor Augen führt, seine feinen malerischen Reize. Die der mittelfränkischen Landschaft an feuchten Tagen eigentümlichen ernsten und klangvollen Farbenakkorde, die etwas Träumerisch-Verhaltenes zu haben scheinen, Luftperspektive und Raumweite wirken da ungemein wahr und gegenwärtig. Dürer kommt dicht an die malerischen Absichten und Wirkungen der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts heran. Endlich ist um ihres koloristischen Gehaltes willen unter den Dürerschen Heimatlandschaften noch der Skizze mit dem Weiher im Fichtenwald zu gedenken. Der Künstler ließ die Landschaft selbst unvollendet: ihm war es um die Licht- und Farbenspiele des Morgenhimmels zu tun, wo eben der Sonnenaufgang feurig-schön sich ankündigt. Und es ist ihm so überraschend geglückt, die dünne klare Luft der erwartungsvollen Frühe, den fremdartigen Brand des weiten und tiefen Himmels und die von keinem Windhauch noch berührten umlichteten Fichtenwipfel nachzuerschaffen, daß man den kühlen Morgenhauch fast zu atmen meint und sich wieder an gewisse Luft- und Farbenstimmungen in Bildern des 19. Jahrhunderts erinnert fühlt. Allerdings muß hier sogleich einschränkend gesagt werden, daß Dürers Seele auf die Anrede der Landschaft anders antwortete, als die Seele vieler Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Er sah die Natur mit ruhigen Beobachteraugen an und trug keine persönliche, lyrische Empfindung in sie hinein, wie es die deutschen Maler jener späteren Zeit taten. Das war seinem kräftiger und naiver gearteten Zeitalter noch völlig fremd. Dennoch liegt ein zarter Glanz über ihren atmenden Gefilden, als habe das schöne Morgenlied eines Singvogels oder das melodische Wort eines Dichters sie gesegnet. Woher rührt dieser keusche Glanz wohl? Nicht von wehmütigen oder freudigen Gefühlen der Sehnsucht: still in sich selbst befriedet breiten die Dürerschen Landschaften ja sich aus —, sondern von der reinen und klaren Freude an der Heimatnatur und an ihrer kristallisch hellen und farbengetreuen Spiegelung.

Für Dürer selbst waren seine Landschaften nur Früchte freundlicher Nebenstunden. Er, der vor allem den Menschen und Gott meinte, konnte der Landschaft eine nur untergeordnete Bedeutung zuerkennen. Gern benutzte er diese und jene Heimatstudie für die landschaftlichen Gründe einiger seiner Kompositionen. Selbständigen Wert hat er seinen vor der Natur gemachten Arbeiten aber nie beigemessen. So blieben diese genialen Naturentdeckungen während seines Lebens jedenfalls im Verborgenen. Wären sie allgemein bekannt geworden, dann wäre die Entwicklung der deutschen Landschaftskunst wahrscheinlich wesentlich schneller vorangegangen. Erst Elsheimer und die Niederländer des 17. Jahrhunderts haben ebenbürtige Leistungen auf diesem Gebiet erzielt. Und erst im 19. Jahrhundert, als man malerisch Ähnliches wollte und verwirklichte, wurde der eigentliche, der bahnbrechende Gehalt der Dürerschen Landschaftsblätter erkannt.

Dürers der Natur abgewonnene Landschaften sind oft von einem kosmischen Gefühl erfüllt und, wie erwähnt, als einheitliches Ganzes gestaltet, nicht aus Einzelbeobachtungen fleißig zusammengefügt. Anders scheint es zunächst bei seinen Studien nach der heimatlichen Blumenwelt zu sein. Mit einer fast wissenschaftlichen Treue kann er selbst das bescheidenste Gräschen nachbilden, und kein Blättchen ist ihm zu gering für seinen Pinsel. So sieht er sich zum Beispiel in den Zwergurwald eines dicht verwachsenen Rasenstückes mit einer unverkennbaren Lust hinein und behandelt ein Veilchensträußchen so eingehend wichtig wie die Krone eines Kaisers. Allein, kehrt das Auge von der Betrachtung der genauen, ja scharfen Beobachtung und eingehenden Durchbildung, die der Meister seinen Blumenbildern zugute kommen ließ, wieder zur Sicht auf das Ganze zurück, dann wird dem Beschauer ein Augenblick kommen, wo er gewahrt, daß Dürer in der Pflanze auch den Lebenswillen empfunden hat, der von der Wurzel bis zur Blüte ihren Organismus durchströmt und groß zusammenhält. Darum muten selbst fast miniaturhaft gearbeitete Naturstudien unseres Künstlers nicht kleinlich an, und darum besitzen etwa das Schöllkraut und die schön entfaltete Akeleistaude, die rank und straff aufgerichtet dastehen, eine so von innen her lebendige, man möchte

sagen von der Tatkraft des Wachstums beschwingte Erscheinung. Und vom lieblichen Blau der Veilchenblüten, die er, zum Sträußchen gefügt, zärtlich porträtierte, geht wirklich der Reiz der innigen Schönheit aus, mit dem diese bescheidenen Frühlingsblumen uns gefangen zu nehmen vermögen. — Dürer bewegt sich übrigens mit seinen Pflanzenbildnissen auf einem Gebiet, das, ganz wie der Bereich der Landschaftsschilderung, von seinen Vorgängern in Nürnberg bereits liebevoll gepflegt worden war. Wir begegnen auf Altarbildern des Wolgemutkreises schon überaus sorgsamen Blumendarstellungen; sie sind zweifellos durch niederländische Vorbilder angeregt. Zwei Altarflügel mit dem heiligen Dominikus und dem heiligen Thomas von Aquino vom Meister der Anbetung der Könige entzücken besonders durch ihre vorzüglich gemalten Blumenbeigaben, unter denen eine blauschwarze Schwertlilie den Preis davonträgt, die goldenen spätgotischen Konsolen der Heiligenfiguren auf den Außenseiten der Flügel des früheren Hochaltares der Nürnberger Augustinerkirche wachsen aus Blumenwiesen hervor, in denen man jedes einzelne Gewächs bestimmen kann und in denen Schmetterlinge, Schnecken und anderes Kleingetier sich herumtreiben, und auch auf einigen Legendenszenen des Altares sprießen im Vordergrunde knospende und blühende Pflanzen. Während aber die Vorgänger Dürers eine gewisse Neigung, die Naturgebilde nach noch mittelalterlicher Weise ornamental zu verwerten, nicht verleugnen und sie ein wenig befangen nebeneinander hinreihen, verfährt er aus wesentlich entwickelterem Naturgefühl heraus freier. Seine Blumen geraten ihm beweglicher, saftiger und zarter und sind dem Willen der Schöpfung näher. Er schreitet also abermals über die Leistungen der vorherigen Generation rasch und erfolgreich hinaus.

Das tut er auch, wenn er die Tiere der Heimaterde schildert. Käfer, Schnecken, Eidechsen, den Frosch, den Schmetterling und besonders Vögel hatte das Geschlecht, das während seiner Jugend am Ruder war, schon recht zahlreich in den landschaftlichen Gründen versammelt und neugierig-aufmerksam charakterisiert. Durch anmutige und muntere Vogelschilderungen sind namentlich der Zwickauer Altar Wolgemuts und der von Sebastian Peringsdörfer für die Nürnberger Augustinerkirche gestiftete, seit 1564 in der Kreuzkirche befindliche Altar, gleichfalls aus Wolgemuts Werkstatt hervorgegangen, ausgeziert. Ja bei diesen beiden Werken hat ein Vogel, der den Kopf unter dem Flügel birgt, geradezu die Bedeutung einer Werkstattsignatur. Auch ans Pferd wagten jene Maler sich schon heran. Doch Dürers Tiere atmen stärker und voller und bewegen sich sicherer und freier. Er erst dringt verstehend in den organischen Aufbau ihres Körpers ein: so ein Pferd des künstlerisch ausgereiften Dürer ist erst wirklich ein Pferd. Etwa die Stiche mit dem „großen Pferd" (1505) und mit dem „St. Georg zu Pferd" (1508) bilden den Pferdeleib derart muskulös und derbwahr der Wirklichkeit nach, daß sie das Staunen der Zeitgenossen des Künstlers erweckt haben müssen und noch heute ein Auge, das plastisch zu sehen gewohnt ist, nachhaltig zu sättigen vermögen. Viel weniger glückten ihm die Pferdedarstellungen des Eustachiusstiches und des Stiches mit Ritter, Tod und Teufel, wo er gewissen, mühsam errechneten Idealmaßen gerecht zu werden trachtete und die Natur zugunsten einer Theorie vernachlässigte. Ganz anders auch noch als seine deutschen Vorgänger bemächtigt er sich im einzelnen der besonderen Formenkenntnis und Lebensweise eines jeden, selbst des kleinsten Tieres. Der Kupferstich mit dem verlorenen Sohn, eine frühe Arbeit aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, überrascht durch die realistisch getreu beobachtete Schweineherde, die der Entwurf für den Stich aber eigentlich noch lebensvoller veranschaulicht, und die Windspiele des heiligen Eustachius (um 1504) sind für die Zeit merkwürdig gute Tierbildnisse. Ein Frosch, der Kopf eines Rehbockes, ein Stier, sogar die Schnauze eines Rindes beschäftigen Dürer auf fleißig einheimsenden Studienblättern, und mit einer in der deutschen Kunst bis dahin nicht vorhandenen Treue bildet er das dichte Fell eines Hasen und die farbenglänzenden Flügelfedern einer Blaurake der Natur nach. So manche seiner Tierstudien hat er gar nicht verwendet. Durch sie nimmt sein Formengedächtnis aber festeren Besitz vom Tierreich. Und dann glücken ihm etwa die herrlich prangenden Schmetterlinge auf der 1504 gemalten Anbetung der Könige in Florenz, die über ein Dutzend zählenden Tierarten auf der kolorierten Federzeichnung der „Madonna mit den vielen Tieren" (Wien, Albertina) oder die frei aus lebendiger Erinnerung gezeichneten Tiere, mit denen er launig das vielfältige Gerank seiner geistsprühenden Randzeichnungen für ein Gebetbuch Kaiser Maximilians bevölkert (1515).

Wenn er durch das Marktleben Nürnbergs hinstreifte oder draußen über Land wanderte oder fuhr, traf er allenthalben auf die ländlichen Bewohner der fränkischen Erde, auf die alteingesessenen Bauern. Die lebenswahren Figuren einer zum Markt ziehenden Bauernfamilie auf einem Stiche des von ihm hoch gewürdigten und häufig studierten Martin Schongauer mochten ihn noch besonders dazu anregen, dem fränkischen Bäuerlein seine künstlerische Teilnahme zuzuwenden. Er beginnt früh damit: wir haben einen Kupferstich von ihm mit einem Bauernburschen, der fürchterlich aufschneidend neben seiner nachdenklichen Liebsten einherlärmt, aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts, und ein anderes gestochenes Blatt mit drei humorvoll charakterisierten Marktbauern im Gespräch aus derselben Zeit. Ein Stich von 1519 verewigt ein untersetztes derbes Bauernpaar, das Hühner und Eier, vom Manne nachdrücklich angepriesen, feilhält. Wohl die beste seiner Bauerncharakteristiken ist das tanzende Bauernpaar von 1514. Auf diesem Stich dringt er bis in jede Einzelheit, fest zufassend, vor: Schürze, Beutel, Messer und Schlüssel der Frau und die schadhaften Schuhe, der zerrissene Ärmel und das verwilderte Haupthaar des Mannes werden genau nachgezeichnet. Durch dicht gelegte Strichlagen ist die Gruppe aber fest zusammengehalten, und sie hebt sich als einheitliches, kräftig beschattetes Ganzes von dem hellen Himmel ab. Die zackig aus- und einfahrende Umrißlinie, welche die wuchtig stampfende und polternde Bewegung der ungefügen Tänzer erst recht drastisch macht, betont den urkräftigen Humor der echt bäuerlichen Kirchweihidylle noch. Ein so kernig-realistisches und heimatgetreues Blatt stach der Dürer, der zweimal in Italien gewesen war und zu den formenschönen Werken italienischer Meister bewundernd aufgeblickt hatte! Der im gleichen Jahre gestochene Dudelsackpfeifer, das fromme Bäuerlein mit dem Dreschflegel auf dem Allerheiligenbild (Wien) und die frischbewegten Bauerngestalten im Rankenwerk des Gebetbuches Kaiser Maximilians bestätigen wiederum, mit welchem Behagen, Verständnis und auch Humor Dürer dem Leben des fränkischen Bauern nachging. Die Nürnberger Kleinmeister, voran Hans Sebald Beham, haben, im Kupferstich und im Holzschnitt, ähnliche, und zwar oft saftig-derbe Bauernbilder ausgearbeitet, aber keiner von ihnen erreicht Dürers eindringliche Kraft.

Wenn Dürer aus den Fenstern seines Hauses am Tiergärtnertor blickte, dann konnte er die Bäuerlein der Dörfer nördlich von Nürnberg an Markttagen hereinziehen sehen. Ebenso erschloß sich ihm von da mühelos manches bunte Bild bürgerlichen Lebens. Bürgergestalten aus dem Nürnberg seiner Zeit nun kommen auf manchen seiner graphischen Blätter, z. B. in den figurenreichen Szenen des „Marienlebens" vor, und u. a. hat er einmal auf einem Holzschnitt von 1510 einen Schulmeister mit seinen Schulbuben drastisch geschildert. Außerdem spiegelte er in vier sorgsamen Wasserfarbenmalereien der Jahre 1500/01, wie die Nürnbergerinnen fürs Haus, für die Kirche und den Tanz sich anzuziehen pflegten, und eröffnete damit die stattliche Reihe deutscher Trachtendarstellungen, die von Schäuffelein, Holbein d. J. und Jost Amman fortgesetzt wurde.*

Was Dürer als Menschendarsteller ist, das zeigen freilich erst seine Bildnisse. Ein guter Teil von ihnen vergegenwärtigt Menschen aus Dürers nächster Umgebung. Er hat als junger Mensch schon, und zwar bei sich selbst und den Eltern angefangen, dem Porträt sich zu widmen. Die Nürnberger Malerei eines Pleidenwurff und Wolgemut und anderer gleichzeitiger und früherer Meister bereitete ihm manches vor und vermochte ihn wohl auch anzuregen. Kommen doch z. B. in den Tafeln des Augustinerhochaltares Charakterköpfe vor, die ihresgleichen in der zeitgenössischen Malerei suchen. Wir erinnern an den meisterlich erfaßten Gesichtsausdruck des tückisch-listigen Fürsten, der den heiligen Veit der Verführung überliefern will, und an das vergeistigte Antlitz des heiligen Lukas, der die Madonna malt. Wer das Mienenspiel eines im künstlerischen Schaffen begriffenen Menschen so innerlich zu geben verstand, der war im Grunde selbst ein hervorragender Bildnismaler. An selbständigen Bildnissen muß in Nürnberg mehreres vor Dürer entstanden sein. Um 1460 wird ein dem Meister des Tucheraltares mit Recht zugeschriebenes, innerlich wahres und scharf gezeichnetes Bildnis eines jungen Mannes in der Gemäldesammlung des Germanischen Museums angesetzt, das von bedeutendem künstlerischen Wert ist. Als eine mehr durchschnittliche Leistung ist das Doppelbildnis

* Hierher gehört u. a. auch die vorzüglich komponierte und plastisch höchst feinfühlig durchgeformte, lebenswarme Federzeichnung von 1496, die ein bürgerliches Frauenbad beschaulichen Sinnes vergegenwärtigt (L. 101).

eines Brautpaares anzusehen (datiert 1475; Dessau, Gemäldegalerie). Auf Wolgemut kann wohl das energisch geprägte, aber farbig arme Bildnis des Hans Perckmeister (Germ. Museum) zurückgeführt werden. Es ist jedoch erst 1496 gemalt, zu einer Zeit, da Dürer als Bildnismaler seine Vorläufer alle schon hinter sich ließ. Das beseelte und malerisch feine Bildnis eines greisen Kanonikus mit dem Andachtsbuch in den vornehmen Händen, das auch im Germanischen Museum hängt, darf man vielleicht Hans Pleidenwurff zuschreiben. Dürer setzt die in Nürnberg vorhandenen Anfänge fort und bringt in kurzer Zeit die heimische Bildniskunst zu einer solchen Höhe, daß sie neben den größten Leistungen des Porträts überhaupt bestehen kann. Das kostbare Jugendselbstbildnis, das der Dreizehnjährige mit noch tastender und scheuer Hand zeichnet, aber den Meister seelischen Ausdruckes vorahnen und hoffen läßt, macht den Anfang. Die in der Folge gezeichneten Selbstschilderungen in Erlangen und Lemberg fassen schon viel zielbewußter zu: sie zeigen den glühenden Grübler, der ebenso noch sich selbst sucht, wie er seinen Weg sucht, und den Weltbeobachter, der hell aufmerkt und neues Land unter den Füßen zu spüren beginnt. Das Erlanger Blatt ist das Meisterstück einer Zeichenkunst, die skizzenhaft abkürzend ganz nur auf das seelisch Wesentliche gerichtet ist. Um 1493 wird die frisch-lebendige Federzeichnung in Hamburg anzusetzen sein, die ein junges Liebespaar und in dem Jüngling wahrscheinlich ein Abbild des etwa zweiundzwanzigjährigen, weltfröhlich bewegten Dürer gibt. Es schließen sich dann die gemalten Selbstbildnisse in Paris (1493) und in Madrid (1498) an, das erste noch etwas befangen, aber herrlich gut in der Zeichnung der Hände und ergreifend im idealistischen Ausdruck des Gesichtes, das zweite ruhig-sicher und voll jungmännlichen schmuckfrohen Gehabens, beide mit allbelebender Sorgfalt durchgearbeitet. Das berühmte Münchener Selbstbildnis, 1500 datiert, erhebt sich in manchem Sinne über die vorangehenden Selbstporträts Dürers. Es bringt die ganze Fülle seiner gereiften Männlichkeit in einer großen abgeklärten Form dar. Indem Dürer die strenge Frontansicht wählt, eine feierliche Symmetrie einhält und mit Brust und Armen die ganze untere Bildfläche ausfüllt, gewinnt er eine stark monumentale Wirkung.* Die großen glänzenden Augen beobachten und sinnen zugleich, die langfingerige edle Hand, deren Schönheit Camerarius, ein Zeitgenosse des Meisters und Rektor des Nürnberger Gymnasiums, in seinem goldenen Lobe Dürers pries, drückt nervige Spannkraft und feinstes Gefühl aus. Unausweichlich mächtig erscheint in dieser Bildnisschöpfung das Wesen Dürers. Wir spüren's da gut: er gehörte sinnlich lebendig und fest der Heimaterde, die sein Fuß trotz einer lockenden südlichen Ferne gerne beschritt, und gehörte nicht minder der weiten Welt der ewigen Ideen, die er wie jeder große Deutsche immer wieder suchte und neu gewann. Ecce ingenium teutonicum! rufen wir mit Kolbenheyers Worten auf Paracelsus vor einem solchen Antlitz aus. — Mehrmals stellte Dürer auch auf Altarbildern sich selbst dar, damit einer Zeitsitte folgend, wie sie in der zeitgenössischen Nürnberger Plastik ebenfalls sich einbürgerte.** — Gleich müssen hier nun die von ihm herrührenden Bildnisse seiner Eltern erwähnt werden. 1486 zeichnet er, bedächtig und sorgfältig die Formen herausrundend, den Vater, als Goldschmied, der eine selbstgefertigte metallne Zierfigur prüfend vor sich hinhält. In den Jahren 1490 und 1497 malt er ihn dann. In dem früheren der beiden Bildnisse erscheint er mit dem ernsten etwas versorgten Gesicht und den kräftigen beweglichen Arbeitshänden als der fleißige schlichte Handwerker, auf dem späteren, das leider bloß in Kopien auf uns gekommen ist, groß aufgefaßt in patriarchalischer Würde. Als Seelenschilderungen des kernigen, innerlich angelegten und arbeitsamen Bürgertumes der dürerischen Zeit müssen uns diese Porträts des Vaters, abgesehen von ihrem persönlichen und künstlerischen Wert, besonders teuer sein. Ein gemaltes Bildnis der Mutter soll sich, nach Karel van Mander, einmal im Nürnberger Rathaus befunden haben. Erhalten blieb die bedeutende Kohlezeichnung von 1514. Sie charakterisiert die abgehärmte, kranke, dreiundsechzigjährige Frau, die achtzehn Kindern das Leben gegeben hatte und nun, am Ende ihrer Tage, dem Tode, aber auch dem erhofften Jenseits die Augen erbebend

* In der Anordnung folgt Dürer hier, in freier Weise, zweifellos dem künstlerischen Schema, das die byzantinische Kunst für die Darstellung des Antlitzes Christi begründet und die italienische und die nordeuropäische Kunst übernommen und das ganze Mittelalter hindurch beibehalten hatte.

** Das oben erwähnte Selbstbildnis, das er an Raffael sandte, ist leider verschollen.

entgegenrichtet, mit groß geführten Linien und leicht und sicher eingesetzten Schatten erschütternd wahr. Seinen Bruder Endres konterfeit er in zwei Zeichnungen. 1500 entsteht eine kleine malerische Gelegenheitsarbeit, die vielleicht als Bildnis eines seiner anderen Brüder gelten darf. Seine Frau kennen wir aus mehreren gezeichneten Blättern Dürers: z. B. in zwanglos häuslicher Haltung als junges Weib — „mein Angnes" schreibt Dürer hinzu — und in Reisetracht auf der Fahrt nach den Niederlanden als gealterte Lebensgefährtin. Am tiefsten hat er die Seele der kinderlosen Frau, die wohl etwas schweren Geblüts war, in jener Kohlezeichnung gedeutet, die ihm als Studie zu einer Anna selbdritt von 1519 (New York, Metropolitanmuseum) diente. Groß blickt sie mit herzlichen, etwas wehmütigen Augen aus dem Schatten des Kopftuches hervor. Meister Michel Wolgemut mußte ihm gleichfalls einmal (1514) sitzen. Es kam dabei das jetzt im Germanischen Museum aufbewahrte vorzügliche Bildnis zustande. Dürer hat es wohl für sich selbst zur Erinnerung an den Lehrer gemacht, denn die Beischrift, wonach Wohlgemut damals 82 Jahre alt war und 1519 am St. Andreastag, in der Frühe vor Sonnenaufgang, verschied, ist ja so ganz persönlich gefaßt und entbehrt in der kalligraphischen Form jedes repräsentativen Charakters. Der gescheite tatkräftige Mann, der einer großen Werkstatt mit Umsicht und Geschäftssinn vorstand, aber besonderer künstlerischer Anlagen und eines starken Innenlebens nicht entbehrte, wird uns da überzeugend lebendig. Nur natürlich war es, daß Dürer als Künstler an dem wuchtigen, lebensprühenden Charakterkopf seines Freundes Willibald Pirkheimer nicht untätig vorüberging. Pirkheimer war nach einem ausgedehnten Aufenthalt in Italien 1497 nach Nürnberg zurückgekehrt. Dürer blieb ihm in lebenslänglicher Freundschaft eng verbunden.* Sinnlich derb und rasch zur Tat erscheint die kernige Persönlichkeit Pirkheimers auf der Kreidezeichnung von 1503, während seine Neigung zu keckem Humor eine flinke, ungemein treffsichere Federzeichnung der Sammlung Blasius, Braunschweig, zutage treten läßt. Die ganze Summe seines Wesens beherbergt erst der groß aufgebaute und dabei ungemein reich durchgebildete Kupferstich von 1524. Dies Löwenhaupt, einem breiten Nacken aufgesetzt und mit dunklen Feueraugen, einer kurzen Nase, einem vollen Genießermund und entschieden geformtem Kinn begabt, bleibt, so shakespearisch vollsaftig und wahr hingestellt, der Nachwelt wohl für immer unvergeßlich. Das Kupferstichbildnis des Philipp Melanchthon (1526), des Begründers des Nürnberger Gymnasiums, der mit Dürer gut bekannt war und in seinen Briefen an Georg von Anhalt und an Hardenberg über Dürers künstlerische Ziele so verständnisvoll berichtet hat, darf hier nicht ungenannt bleiben. Der feingeistige, wissensreiche Gelehrte und milde Mensch erfahren darin eine kristallisch klare, künstlerisch vortrefflich aufgebaute Charakterisierung.** — Die anderen Nürnberger Persönlichkeiten der Zeit, die das Glück hatten, von Dürers Hand porträtiert zu werden, zählten zu der Gruppe der Patrizier und Großkaufleute. In das Jahr 1499 fallen die Bildnisse des Hans und der Felizitas Tucher (Weimar, Museum). Es sind kompositionell wirkungsvoll angeordnete Gemälde: die klar gearbeiteten Köpfe, in denen im Anschluß an niederländische Porträtkultur, von der Dürer damals durch irgendwelche Vermittlung wohl Anregungen empfing, scharfe reinliche Zeichnung bis in die Einzelheiten hinein mit größeren, ruhig zusammengenommenen Flächen in eine feste Verbindung gebracht wird, heben sich von schön gemusterten Teppichgründen ab. Diese lassen Blicke in breit und einheitlich gemalte Landschaften frei. Die lichte Gesamthaltung der Farbe

* Ein Holzschnittbildnis Pirkheimers von Dürer im Trilogium animae des Ludovicus de Prussia, eine von Dürer entworfene Pirkheimermedaille, das von Dürer gezeichnete Pirkheimersche Exlibris (B. app. 52), die Widmung, die Dürer seiner „Unterweisung der Messung" an den Freund beigab, und u. a. Dürers derbhumoristische Briefe aus Venedig an ihn, Pirkheimers Elegie auf Dürers Tod (am Schlusse der Proportionslehre) und seine Grabschrift für den Künstler geben genügend Belege für diese Freundschaft. Neue Zeugnisse dafür wurden jüngst aufgefunden in einigen Miniaturen, die unser Meister in den Jahren etwa zwischen 1495 bis 1515 für eine Anzahl von italienischen Frühdrucken der klassischen Literatur der Antike, die der Freund besaß (u. a. Homer, Aristoteles, Aristophanes und Theokrit), geschaffen hat. (Vgl. E. Rosenthal, Dürers Buchmalereien für Pirkheimers Bibliothek. Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen, 1928, 49, I [Beiheft]. Ebenda ist zusammenfassend überhaupt über die Freundschaft der beiden Männer berichtet (S. 37 ff.) und die Zeichnung eines Frauenkopfes von Dürer [von 1503; L. 5] als Bildnis der Crescentia Rieter, der Frau Pirkheimers, gedeutet [S. 43 ff.].)

** Zu beklagen bleibt es für alle Zeit, daß wir kein Lutherbildnis von Dürers Hand haben. Dürer sprach es einmal als ernsten und angelegentlichen Wunsch aus, den Reformator, der ihm aus großen Ängsten geholfen habe (Brief an Spalatin, 1520) und der in Nürnberg einen begeisterten und zahlreichen Anhang fand, in Kupfer zu stechen. Ein Hauptwerk deutscher Bildniskunst wäre dann entstanden. Leider kam es nicht dazu.

ist echt deutsch. Tuchers schmale Züge, die verständig blickenden Augen und der sparsame Mund verkünden den klugen, kühl wägenden Kaufherrn, das vollere Antlitz der Frau mit dem bedenklich prüfenden Blick eine etwas genaue und übersorgliche Ehefrau. Ganz die gleiche Bildform und Vortragsweise hat das im selben Jahre gemalte Porträt einer Elsbeth Tucher (Kassel, Gemäldegalerie). Das offenbar zugehörige Bildnis des Mannes, das wahrscheinlich wieder Dürer zum Urheber hatte, ist verschollen. Mit dem Bildnis des Oswolt Krell, das er ebenfalls noch 1499 vollendet, setzt dann die Porträtauffassung ein, die eine starke Belebung des psychischen Ausdruckes bringt, ja diesen besonders betont. Nur im Prinzip der Anordnung ist es den Tucherbildnissen noch verwandt. Die malerische Arbeit gerät wesentlich kräftiger und zusammenfassender. Sie gibt sich nicht mehr der Freude an den zierenden Einzeldingen hin, wie in den Tucherporträts, wo auch Schmucksachen und Kleidung sorgsam vorgeführt werden, sondern setzt alles daran, Temperament und Charakter entschieden herauszustellen. Nachdenklich, innerlich glühend, wie man Johannes Evangelista etwa sich denken kann, blickt dieser junge, energische Mann mit dem magern Gesicht und dem schönen vielgelockten Haupthaar. Die fest in den Mantel greifende Hand und die straff aufrechte Haltung tragen noch dazu bei, die feurige Tatbereitschaft des Dargestellten wirksam zur Anschauung zu bringen. Dürer ist in seiner Spätzeit dazu zurückgekehrt, das seelische Element im Bildnis gesteigert sprechen zu lassen, nachdem er zwischendurch einige Porträtarbeiten gemacht hatte, die, zeitweise in ihrer Haltung mitbestimmt durch die venezianische Malerei, das Innenleben mit wesentlich mehr Zurückhaltung spiegeln. Das weltberühmte Bildnis eines finster blickenden Mannes in großem Hut, das in Madrid (Prado) aufbewahrt wird, hielt man eine Zeitlang für das Porträt eines Hans Imhof, doch ist diese Vermutung eben nur eine Vermutung. Man hat in dem Dargestellten auch den Rentmeister Lorenz Sterk sehen wollen und auf eine gewisse Ähnlichkeit des Gesichtes mit dem des Jobst Plankfelt, des Wirtes Dürers in Antwerpen, den er 1520 in einer Skizze konterfeite, verwiesen, ja, sogar Pirkheimer hat man in dem Dargestellten erkennen wollen. Die reiche malerische Einzelbehandlung, die der Gesamtarchitektur des Kopfes so fügsam sich eingliedert, und die gesamte farbige Abstimmung, die stark mit Licht- und Schattenwirkungen rechnet, können als Folgen von Eindrücken gelten, die ihm die niederländische Reise vermittelt hatten, denn wie sich auch aus anderen Merkmalen in anderen Werken seiner Hand ergibt, kehrte er aus den Niederlanden mit einem für malerische Werte geschärften Sinn zurück. Das Porträt ist eine Schöpfung von reichstem Lebensgehalt und höchstem malerischen Rang. — In dem fünf Jahre später geschaffenen Porträt des Hieronymus Holzschuher (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), der der Bevollmächtigte Nürnbergs beim schwäbischen Bunde, jenes mächtigen gegen die Fürsten gerichteten süddeutschen Städteverbandes, und Abgesandter der Stadt zum Wormser Reichstage von 1521 war, tritt die malerische Arbeit vor der zeichnerischen wieder mehr zurück. Da ist mit spitzem Pinsel in den Augengegenden, dem Haupt- und Barthaar und dem Pelz eine fast beispiellose zeichnerische Durchbildung geleistet worden. Der befehlshaberische Blick der stählernen Augen, die senkrechten Stirnfalten über der Nasenwurzel, die ungeordneten Stirnlocken und das lebhafte Inkarnat der Haut, das gegen das kühle Silberweiß des Haupt- und Barthaares triumphierend sich behauptet, schildern uns eine kernige eigenwüchsige Persönlichkeit, in der die wache und reiche Intelligenz nicht immer ohne Mühe dem leicht zur Leidenschaft entzündeten Temperament die Wage gehalten haben mag. Der gefällig geformte Mund scheint aber gern einmal auch ein Wort des Humors gesprochen zu haben. Im Gegensatz zum sogenannten Imhofbildnis ist dieses von heller Gesamtfarbe. Auf Helldunkelwirkungen hat Dürer nun Verzicht geleistet. Wir empfinden die lichte Gesamthaltung in einem folgerichtigen Einklang mit dem jedenfalls lebensfrischen geraden Wesen des Porträtierten. — Das Bildnis des Jakob Muffel von 1526 hat Dürer veranlaßt, die tonige, farbig fein abgestufte Behandlung neuerdings aufzunehmen. Ja, diese Arbeit steht unter Dürers Werken malerisch mit an erster Stelle, und es ist ein hoher Genuß, den Wegen seines wählerisch gewordenen zart vertreibenden Pinsels bis in die nur im Halblicht stehenden Einzelheiten zu folgen. Die ruhig-überlegene Charakteristik, die bis in verborgene Züge vordringt, ohne die Gesamtwirkung zu zersetzen, vermittelt einen vollen und klaren Eindruck von dem stillen, klugberechnenden und vornehmen Wesen dieses in mancherlei gründlicher Arbeit und

bitterer Erfahrung schon etwas müde und skeptisch gewordenen Mannes, der mit seinem Urteil gewiß gern vorsichtig zurückhielt und alles Auffällig-Laute ablehnte.*

Wölfflin hat vollkommen recht, wenn er sagt, daß wir uns Nürnberg im Zeitalter der Reformation kaum denken können, ohne uns der Persönlichkeiten, deren Antlitz Dürer in den oben gewürdigten Bildern auf die Nachwelt gebracht hat, zu erinnern. Wir sehen diese Menschen mit seinen Augen. Und wir verstehen aus seinen herrlichen Bildnissen, daß unter der Leitung und Mitarbeit so außerordentlicher und tatgewohnter Männer Nürnberg blühte. Er hat als Porträtmaler eine Ausdrucksform sich gebildet, die monumental das Wesentliche sagt und dem ebenso klugen wie machtvollen Schaffensgeist der Stadt zu ewigem Gedächtnis gereicht.

Wir haben bisher die Schöpfungen Dürers in den Bereich unserer Untersuchung gezogen, die als Studien und Bildnisse unmittelbar der Natur sich anschließen und sie reden lassen, doch wir müssen nun einiger Werke von ihm gedenken, in denen seine Phantasie bildnerisch wird, denn heimatliche Eindrücke, heimatliche Empfindungs- und Denkart haben auch an ihrer Gestalt wesentlichen Anteil. Die gewaltigen Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die er in der Mehrzahl 1498 schuf, kommen für uns nur mittelbar in Betracht: Dürer führt hier die von Wolgemut ins Malerische und Herb-Charakteristische gewendete Überlieferung des einheimischen Holzschnittstiles ins Großartig-Monumentale empor. Zu der Landschaft auf der Darstellung der vier Engel, die die Winde bedräuen, hat wohl die Gegend des Walpurgisberges bei Forchheim die Anregung gegeben. Sonst aber begegnen uns in diesen Visionen, die irdischer Bindung ja mit mächtigem Flügelschlag sich entheben, keine dem heimatlichen Boden entnommenen Motive. — Dürer beschäftigte sich zur Zeit der Apokalypseholzschnitte auch mit dem erhabenen Thema der Passion Christi, und er hat sie späterhin immer wieder gestaltet. Nicht weniger als fünfmal erzählte er sie: in der sogenannten Albertinapassion, der großen und der kleinen Holzschnittpassion, der Kupferstichpassion und in der auf grün grundiertes Papier gezeichneten „grünen Passion". Einige groß aufgefaßte Handzeichnungen seiner letzten Jahre aber sagen aus, daß er die Absicht hatte, den gewaltigen Stoff noch ein sechstesmal zu formen. Als nordischer Mensch, dem das Leben manche Mühsal besonders erschwert und das Dasein oft genug zum Kampfe wird, fühlte er sich zur Leidensgeschichte des Heilands besonders hingezogen. Die herbe ernste Nürnberger Plastik und Malerei aber hatte sich mit bedeutenden künstlerischen Leistungen schon vor ihm in Passionsdarstellungen hervorgetan. Der Schmerzensmann von der nördlichen Außenseite der Sebalduskirche (Germanisches Nationalmuseum), die Grablegung in der Wolfgangskapelle der Egidienkirche und die Beweinung des von Sebastian Peringsdörfer gestifteten Altares der Kreuzkirche, wie auch die Geißelung Christi des Meisters der Moritzkapelle (Germanisches Museum), das Ehenheimsche Epitaph der Lorenzkirche und die Altäre des Tuchermeisters in der Frauen- und der Johanniskirche überzeugen uns zur Genüge davon. Gleichzeitig mit Dürer haben dann besonders Veit Stoß und Adam Kraft die Tragödie des Welterlösers in erschütternden formvollendeten Bildhauer- und Schnitzarbeiten gestaltet. Unser Meister schritt also, wenn er mit besonderer Neigung und Anteilnahme die Passion schilderte, in einer Bahn, die der Geartung der bodenständigen Kunst Nürnbergs besonders gemäß war. Dadurch, daß er, selbst im Innersten ergriffen, mit stark dramatischen Akzenten und beredt-volkstümlich die Leidensgeschichte nacherzählte und das Pathos heldischer Auffassung dreinklingen ließ, haben seine Passionsblätter erst recht eine unverkennbare geistige Wahlverwandtschaft mit den Passionswerken der Meister, die vor ihm oder neben ihm in Nürnberg tätig waren. Nur muß man sagen, daß er, so brüderlich nahe er ihnen ist, sie in mancher Hinsicht überragt. Seine Leidensszenen sind reicher an originalen Zügen und an sinnfälliger Realität. Tiefer und voller zugleich braust der Strom leidenschaftlich aufgewühlten Lebens durch seine Erfindungen. Und sein stärkerer Geist findet und bildet auch die größere Form, als sie den anderen möglich war. Einen Kruzifixus, wild erhaben wie den der großen Passion, einen Christus, der die Wechsler vertreibt, gewaltig wie den der kleinen Passion, hat eben doch nur er in Nürnberg schaffen können. Kein Wunder denn auch, daß gerade diese Folgen Dürerscher Holzschnitte weithin

* Das 1526 gemalte Bildnis des Hans Kleeberger, des Schwiegersohnes Pirkheimers, ist dagegen keine glückliche Leistung: Dürer wählt die Form einer antiken Büste und sucht vergeblich, den Natureindruck dem antiken Schema einzuschmelzen.

Verbreitung fanden, daß eine ganze Künstlergeneration von dem darin angesammelten Anschauungs- und Formenschatz lernte und zehrte und daß selbst Italien künstlerisch Nutzen daraus zog.

Der Geist der Passionen Dürers ist es, der sie als Gewächse des fränkischen Kulturgebietes kenntlich macht. Die Holzschnittfolge des Marienlebens, die er gleichzeitig (1511) mit der großen Passion herausgibt, haftet auch durch Beziehungen rein gegenständlicher Art im heimatlichen Lebensboden des Künstlers. Und zwar nicht etwa nur insofern, als er die Nürnberger Tracht der Zeit für die Marienlegende verwendet. Nein, Dürer hat manche Szene seines Marienlebens geradezu eingetaucht in die Empfindungsweise, das Gebaren und das häusliche Dasein der damaligen bürgerlichen Welt Nürnbergs. Elisabeth erscheint bei der Begegnung der Frauen mit Gürtel, Schlüsselbund und Haube ganz als wackeres bürgerliches Hausweib, Joseph während der Ruhe auf der Flucht als unablässig fleißiger Handwerker, der im Schurzfell sein Zimmermannsbeil schwingt, während Maria als fürsorgliche Mutter spinnend an der Wiege sitzt. Ein habgieriges Händlerehepaar, wie Dürer deren im Kleinhandel Nürnbergs wohl an vielen Stellen der Stadt beobachten konnte, hat am Tempeleingang seinen Tisch aufgeschlagen. Wichtiger noch ist uns für unsere Feststellungen, daß die Geburt der Maria so erzählt ist, wie ein solches Geschehnis in der Wochenstube eines Nürnbergischen Bürgerhauses vor sich gehen mochte. Nichts vom Leuchter bis zum Handtuch, fehlt da in der hier üblichen Einrichtung. Die neugierigen Nachbarinnen haben sich eingefunden, helfen, bemitleiden, benützen aber auch weidlich die gute Gelegenheit, um zu schwatzen und einen tüchtigen Trunk zu erwischen. Daß der Raum eine gewisse Steigerung ins Feierlich-Große erfährt und ein Engel ihn durchschwebt, kann die Tatsache, daß Dürer hier aus heimatlichen Eindrücken schöpft, nicht abschwächen. Bürgerliches Behagen, Muttersinn und Mutterglück, verwandtschaftlich-inniger Zusammenhalt von Mann und Frau, Mutter und Sohn, und dazu ein verhaltener, milde aufglänzender Humor verbreiten sich als Grundelemente familienhaften Lebens, dessen Zeuge Dürer in seiner bürgerlichen Umgebung jeden Tag sein konnte, durch fast die ganze Reihe der Marienholzschnitte hin. Sogar dann, wenn Dürer einen pathetischen Ton anschlägt, bleibt heimatliche Formgewöhnung nicht ganz aus dem Spiel: Christus nimmt von der Mutter, die, im Weh zu Boden gesunken, die Hände ringt, vor einem hölzernen fränkischen Hoftor Abschied.

Das Mütterliche, das so oft gleichbedeutend mit der Heimat zu sein pflegt, mußte Dürer auch in vielen seiner religiösen Kupferstiche unwillkürlich der heimatlichen Art immer wieder zuführen. Beim Kupferstich liegt das besonders nahe, denn seine schmiegsame, an Linienmitteln reiche Technik lockt dazu, der Wirklichkeit, die man täglich vor Augen haben kann, liebevoll-ausführlich nachzugehen. Die in Kupfer gestochenen Madonnen Dürers geben uns für unsere Untersuchungen manche Ausbeute. Während u. a. bei der stark italienisch beeinflußten Madonna mit der Meerkatze in Haltung und Gewand der Wille, zu idealisieren, vorherrscht, haben viele der später von unserem Meister gestochenen Marien ein Wesen angenommen, das sie den jungen mütterlichen Bürgerfrauen der Dürerzeit schwesterlich nähert. Die Maria am Baume, die Maria an der Stadtmauer — der Hausfrauenbeutel und Schlüsselbund am Gürtel hängen — und namentlich die Maria mit dem Wickelkind, sie könnten gut im damaligen Nürnberg daheim sein, zumal da ihre kräftigen und vollen Gestalten mehr der Erde als dem Himmel eingelebt zu sein scheinen. Und das heilige Kind ist jedesmal so ganz ein natürlich-wirkliches, begungbedürftiges Menschenwesen. Auf höher gestimmten Madonnenblättern seines Grabstichels vermögen weder Heiligenschein, noch Mondsichel, weder Szepter noch krönende Engel ganz vergessen zu machen, daß die Urbilder auch dieser göttlich gesegneten Frauen und erwählten Kinder auf dem Boden seiner Heimat zu finden waren. Wie bezeichnend ist es überdies, daß er gerade da, wo er mit einem Rosenreif, einer Krone und Engeln das göttliche Wesen Marias aufleuchten lassen will, im Mittelgrund als füllenden Abschluß einen geflochtenen deutschen Buchenholzzaun anbringt!*

Ähnliche Tatsachen halten uns einige andere wichtige Kupferstiche Dürers entgegen. Der verlorene Sohn, der in der bitteren Fremde die Schweine hüten muß, spricht sein Reuegebet inmitten eines großen Gehöftes, das ein durchaus fränkisches Aussehen hat und einem mittelfränkischen

* So recht das Bild einer deutschen Mutter und ihres lichtblonden frischen Kindes begegnet uns auch in Dürers ebenso bedeutendem wie farbenstrahlendem Bilde der Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz.

Landstädtchen angehören könnte; wer einmal die hohen Dächer fränkischer Wirtschaftshöfe gesehen hat, wird einer solchen Vermutung beipflichten. Daß er auf dem Kupferstich mit dem heiligen Hieronymus in der Wüste ein heimatliches Landschaftsmotiv verwendet, wurde bereits erwähnt. Auf den Stichen der Entführung und der Madonna an der Stadtmauer begegnen uns im Hintergrunde Ansichten der Nürnberger Burg und Stadtmauer.* Die „große Kanone", die Dürer auf einer Eisenradierung (1518) vorführt, um sie als wirkungsvolles Kampfmittel gegen die Türken, die Europa immer wieder bedrohten, zu preisen, steht in einer fränkischen Landschaft, die bei Forchheim zu suchen ist: im Mittelgrund, wo ein fränkischer Ziehbrunnen nicht fehlt, breitet das Dorf Kirchehrenbach sich hin, und dahinter erhebt sich der felsige kahle Höhenzug des Walpurgisberges (der Ehrenbürg), an dem Schloß und Dorf Pretzfeld liegen. Und der heilige Hieronymus, der fremdbürtige himmelzugewandte Mann, hat gar in einer Stube Platz genommen, die an Dürers Stube im ersten Stock seines Wohnhauses am Tiergärtnertor gemahnt. Dieser lichtdurchflutete Raum des Stiches mit den breiten Fensterlaibungen, dem geschnitzten Hausgerät und der Nürnbergischen Balkendecke ist überhaupt ein Urbild heimischen Behagens und heimischer Befriedung. Wer so den wohlgeordneten, sicher umfangenden Innenraum pries, der war selbst herzlich gern, mit Freuden, daheim. Neben dem Kupferstich mit „Hieronymus im Gehäus" nennt man gern den Stich, der die Bezeichnung „Melencolia" trägt. Auf dem einen erblicken wir den in Gott geborgenen Mann, auf dem anderen den ruhelos sinnenden und rechnenden Genius der wissenschaftlich sich mühenden Menschheit. Die Melancholie nun hängt, so glauben wir, inhaltlich — wenigstens lose — auch mit dem Nürnberg Dürers zusammen. Mathematische Wissenschaften, Astronomie und Erfindungsbegier waren hier daheim. Und alles das findet durch Instrumente, ein Zahlenquadrat und eine Himmelserscheinung auf Dürers Blatt ja deutlich genug Erwähnung. So sind dem Künstler gewisse bedeutsame Elemente selbst für diese vergeistigte, sinnbildliche und damit über örtliche und zeitliche Bindung erhobene Darstellung aus der Kulturwelt der Heimatstadt zugeflossen.**

Als er das erwähnte Hieronymusblatt sticht, holt er einen Heiligen in die Nürnberger Stube herein, als er das Allerheiligenbild malt, gibt er umgekehrt irdischen Menschen seiner Heimat und Gegenwart zum Paradiesbereich des Himmels Zutritt, wo inmitten der himmlischen Gestalten des Alten und des Neuen Testaments und der Legende die heilige Dreifaltigkeit majestätisch sich enthüllt. Wir sehen nämlich auf dem Altarbild, das er im Auftrage des Matthias Landauer für die Zwölfbrüderkapelle in Nürnberg 1511 schafft, sowohl den Stifter selbst, als auch Männer und Frauen seiner Verwandtschaft in der Kleidung der Zeit dem Papst und anderen kirchlichen Würdenträgern, dem Kaiser und anderen Vertretern der weltlichen Macht, die alle im Gewölk knien, nahe zugesellt und mit den eigentlichen Himmelsbewohnern eine zusammengehörige Gemeinde bilden.*** Dürer hätte, so gut als er sein Selbstbildnis tief unter der begnadeten Versammlung, auf dem Boden dieser Erde, anbrachte, den Stifter und die Seinen, wie es bei Altarbildern sonst gewöhnlich gehalten wurde, ebenfalls im Erdenland auftreten lassen können. Daß er es nicht tat, beweist, daß für ihn, den Gläubigen, die irdische Heimat zuletzt nur eine Vorstufe der ewigen, aber darum mit dieser auch in einem gottgewollten Zusammenhang war. Der Kopf des Matthias Landauer ist so recht Ausdruck dieser Gesinnung und verkörpert außerordentlich wahr und sinnenfällig den Glaubensgeist frommen Nürnberger Bürgertums in der Epoche Dürers. — Auf einem innig und klar durchgebildeten Gemälde von 1519, das die heilige Anna selbdritt darstellt, verwendet er, wie erwähnt, eine höchst ausdrucksvolle Studie nach dem Antlitz seiner Frau (L. 560) für den Kopf der Heiligen.

---

* Die beiden Nürnberger Ansichten erscheinen auf den Dürerschen Stichen im Gegensinn. Vgl. Funk, Festschrift der internat. Dürerforschung, 1928, S. 107 ff., und Seibold in der Dürerfestschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1928, S. 322 ff.

** Es muß an dieser Stelle auch daran erinnert werden, daß Dürer den Mathematiker und kaiserlichen Historiographen Johannes Stabius, mit dem den Künstler wohl vor allem die Holzschnittarbeiten zur Verherrlichung Kaiser Maximilians zusammengeführt hatten, gut kannte und daß er im Auftrag dieses Gelehrten die Sternbilder der nördlichen und der südlichen Himmelskugel für den Holzschnitt zeichnete (B. 151 und 152).

*** Die Naturstudie zum Bildnis des Stifters selbst, bezeichnet „Landawer styfter 1511", ist erhalten geblieben (L. 15). Zu den zahlreichen übrigen Bildnissen des Gemäldes vgl. A. Gümbel, Die Stifterbildnisse auf Dürers Allerheiligenaltar. Repertorium für Kunstwissenschaft, 46, S. 225 ff.

Nürnberg war nun zwar kein Zentrum kirchlicher Machtentwicklung und nicht der Sitz eines Bistumes, dafür aber eine Stadt der Kaiser. Karl IV. hatte in der goldenen Bulle 1356 die Bestimmung getroffen, daß fortan jeder deutsche Kaiser seinen ersten Reichstag in Nürnberg abhalten solle. Seit 1424 wurden die Reichskleinodien auf Bitten des Rates hier aufbewahrt. Und die Kaiser weilten gern in der werktätigen und kunstreichen Stadt, die trotz ihrer demokratischen Verfassung ausgesprochen kaiserfreundlich war. Es darf daher als eine sinnvolle Fügung bezeichnet werden, daß Dürer, der größte Künstler Nürnbergs, 1510 vom Rate der Stadt den Auftrag bekam, zwei Tafeln mit den Bildnissen Karls des Großen und Kaiser Sigismunds zu malen. Sie sollten als Schmuck die Heiltumskammer im Schopperschen Hause am Hauptmarkte (Nr. 15) zieren, wo die Reichskleinodien und die zugehörigen Reliquien über Nacht aufbewahrt wurden, ehe sie, an einem Freitag nach Ostern, tagsüber dem Volke von einem Gerüste, dem „Heiltumsstuhle", zur Verehrung gezeigt wurden. Mit dem Idealbildnis Karls des Großen, den Dürer im Krönungsornat in feierlicher Frontalansicht darstellt, hat er den Inbegriff von kaiserlicher Macht und Würde geformt, und die Vorstellung, die der Künstler von dem gewaltigen Herrscher hier bildlich niederlegt, ist für lange Zeit in die Volksphantasie übergegangen. Aus großen Feueraugen blickt das mächtige bartumwallte Haupt unter der breiten funkelnden Krone sinnend vor sich hin. Auf dem alten Rahmen stehen die Reime:

„Dis ist der gstalt vnd biltnus gleich
Kaiser Karlus der das Remisch reich
Den teitschen under tenig macht
Sein Kron vnd Klaidung hoch geacht
Zaigt man zv Nurenberg alle Jar
Mit andern haltum offenbar."

Das Bildnis Kaiser Sigismunds, der die Reichskleinodien nach Nürnberg hatte schaffen lassen, geriet wenig glücklich, ja ziemlich matt. Dürer erhielt 1512 sein Honorar für die Bilder; sie müssen damals also wohl fertig gewesen sein.

Ein weiterer Auftrag seiner Vaterstadt für ihn bestand darin, daß er 1521 vom Rate angegangen wurde, Zeichnungen für die Ausmalung des großen Rathaussaales zu machen. Der Saal diente für große Staatsversammlungen, für Reichstage, für Gerichtssitzungen und für Festlichkeiten, die der Rat öffentlich oder die vornehmsten Patrizierfamilien unter sich veranstalteten. Diesen Zwecken sollte die malerische Ausschmückung Ausdruck geben. Sie bestand in drei großen Bildern an der nördlichen Längswand des Saales. Da waren, als Beispiel schlechter Rechtspflege, die Verleumdung und zwar nach der Beschreibung, die uns der römische Schriftsteller Lucian vom Inhalt eines Bildes des Apelles überliefert hat, ein Pfeiferstuhl mit musizierenden Stadtpfeifern und anderen Personen und Kaiser Maximilian im Triumphwagen (ganz wie auf dem inhaltlich gleichen Holzschnitte Dürers) dargestellt. Nach dem Bericht des Stadtschreibers Neudörfer führte Georg Penez die Entwürfe in Farbe aus. Andere Maler sind wohl mit daran beteiligt gewesen. Die Gemälde wurden bereits 1618 von Gabriel Weyer einer umfassenden Wiederherstellung unterzogen und zeigen heute nicht einen Pinselstrich der ersten malerischen Arbeit mehr. Von den Entwürfen ist die flüssige, 1522 datierte Skizze Dürers für das Bild der Verleumdung noch erhalten.* Die teils ernsten und gedankenvollen, teils heiteren und sinnlich-prächtigen Schildereien müssen einst wirklich schmuck und würdig gewirkt haben. Üben sie doch noch jetzt, nach wiederholter Übermalung, eine starke Wirkung aus.

Sonst wurde Dürer von seiner Vaterstadt mit keinem Auftrag von Bedeutung bedacht. Es ist sein Genie in Nürnberg anscheinend doch nicht so geehrt worden, wie es das verdient hätte.** Er verkehrte zwar mit hochangesehenen Männern daselbst, und außer Pirkheimer und dem Rektor des Nürnberger Gymnasiums Joachim Camerarius gehörten Philipp Melanchthon, der Begründer dieser Schule, Lazarus Spengler, der Ratsschreiber, Caspar Nützel, Obrister Hauptmann und zweiter Losunger, Christoph Scheurl, Doktor beider Rechte, die Ratsherrn Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher und die Imhof zu seinem Kreise. Auch priesen ihn nach seinem Tode Joachim Camerarius

* Als Entwurf für die Ausmalung der Fensterwand kann die aquarellierte Federzeichnung von 1521, Albertina, Wien (L. 407), gelten. Sie gehört zu den feinsten ornamentalen Erfindungen Dürers.

** In einem Schreiben an den Rat von Nürnberg (Oktober 1524) beklagt er geradezu seine „Armut" und beteuert, daß er „die dreißig Jor, so er zu Haus gesessen, nit um fünfhundert Gulden Arbeit ..." bekommen habe.

und Melanchthon mit hohem Lobe. Pirkheimer, der dem Abgeschiedenen die beredt-einfache Grabaufschrift entwarf, litt tief unter dem Hingang des Freundes, wenn auch seine Klage in einem lateinisch geschriebenen Briefe durch die oratorische Form, die er ihr in einer gewissen Eitelkeit nach Humanistenbrauch glaubte geben zu sollen, uns heute etwas künstlich anmutet. Und er wie Eobanus Hessus, der berühmte humanistische Dichter, feierten Dürer in Gedichten. Allein von irgendwelchen öffentlichen Ehrungen des Großen durch seine Geburtsstadt, wie er sie im Ausland doch erfuhr, ist nichts bekannt. Das hing wohl mit der damals in Deutschland noch üblichen Beurteilung des Künstlerstandes überhaupt zusammen. Man war vom Mittelalter her zu sehr gewohnt, den Künstler geistig und gesellschaftlich dem Handwerker gleichzusetzen und seine Werke vor allem als bestellte und willkommene Mittel für irgendeinen dem Auftraggeber gerade wichtigen Zweck anzusehen, nicht aber, dem schöpferisch begnadeten Geist im Künstler sich zu beugen und seine Arbeiten als geistige Leistungen einzuschätzen. Außerdem war vielen Zeitgenossen jedenfalls noch nicht die ganze hohe Bedeutung und die Fülle der überragenden Persönlichkeit Dürers bewußt geworden.*

Nur um so größer und denkwürdiger ist es darum, daß er die letzten Bildtafeln seiner Werkstätte, auf denen er die Apostel Paulus und Marcus und Johannes und Petrus dargestellt hatte, mit einem bescheidenen Schreiben begleitet im Herbste 1526 seiner Vaterstadt zum Geschenk machte: mit ihnen gab er den Seinen, und zwar jedenfalls auch nach eigener Überzeugung, das Höchste, dessen seine malerische Kunst fähig war, denn in diesen Bildern, die allerdings wohl nur Teile eines groß geplanten, unvollendet gebliebenen Altarwerkes sind, ist ihm gerade noch vor seinem Tode die ersehnte Verschmelzung von nordischem Seelen- und Charaktergehalt mit großer südlicher Form endlich gelungen. Die kontrastierenden entschieden ausgeprägten Köpfe strahlen menschlich und geistig echt heldisches Leben aus, das im Faltenwerk der großartig-einfach geordneten Mäntel einen verwandten rhythmischen Widerklang findet. Die formbezwingende plastische Rundung und die statuarische Monumentalität erheben die Gestalten hoch über menschliches Maß und verkünden wie mit erhabener Posaunenmusik ihre ewige Bedeutung. Dürer fügte den Tafeln feurig mahnende Inschriften hinzu, die mit eignen Worten und mit Worten aus den Evangelisten (nach der Übersetzung Luthers) gegen die wilde Sektiererei und die falschen Propheten und gegen die zügellosen Sünder und Lästerer und die hoffärtigen Pfaffen angehen. So sind diese Apostelbilder, künstlerisch und weltanschaulich zugleich, ein hohes und gewaltiges Vermächtnis an die Geburtsstadt, ein Vermächtnis, welches mittelbar dazu noch aussagt, daß Dürers größtes und reinstes Wollen und Können der Heimat nicht minder als der ganzen Welt gehören. —

Im mütterlichen Boden der Heimat, auf dem Johannisfriedhof zu Nürnberg, wurden Dürers sterbliche Reste am 8. April 1528 bestattet. Sein Freund Pirkheimer verfaßte die durch ihre Schlichtheit mächtige Grabschrift:

Me. Al. Du.
Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc
conditur tumulo. Emigravit VIII. Idus Aprilis
MDXXVIII.**

Luther schrieb an Eobanus Hessus, Dürer sei würdig gewesen, nur das Beste zu sehen, und wies damit ebenso entschieden wie eindrucksvoll auf den gewaltigen sittlichen Willen zum Höchsten hin, der hinter dem Schaffen des Meisters stand. Dürer hat das Große und Gute, was seinem erleuchteten Blick zu sehen vergönnt war, mit reinster Treue verwaltet und herrlich zu lebendiger, geistig gesteigerter Erscheinung geformt. Und wenn seine Vaterstadt vor aller Welt und Zeit unsterblichen Ruhm gewann, so hat sie diesen Ruhm nicht zuletzt gerade seiner erhabenen Persönlichkeit und seiner ewigen Kunst und auch der Tatsache zu danken, daß beide unlösliche Beziehungen zur heimischen Erde hatten und von den Kräften der heimischen Erde genährt den Siegeszug in die Welt antraten.

* In diesem Zusammenhang ist es wissenswert, daß Dürer nicht nur als Graphiker und Maler, sondern auch als Architekt Vertrauen und Ansehen genoß: man ging ihn um ein Gutachten an, als es sich um die Frage handelte, welche Form man dem neu zu errichtenden Dach der Klosterkirche zu Gnadenberg (Oberpfalz) geben sollte. Vgl. Reicke, Zeitschr. f. Bauwesen, 1926, 1, S. 22ff.

** „Dem Gedächtnis Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer sterblich war, birgt dieser Hügel. Er verschied am 6. April 1528." Die VIII. Iden des April (römische Zeitrechnung) = 6. April.

Literatur*

E. Abraham, Nürnb. Malerei d. 2. Hälfte d. 15. Jahrh. Studien z. dtsch. Kunstgesch., Heft 157. Straßburg 1912.

M. Allihn, Dürer-Studien. Leipzig 1871.

G. Biermann, A. Dürer. Festschr. d. internationalen Dürerforschung. Leipzig u. Berlin 1928.

M. v. Boehn, A. Dürer als Buch- u. Kunsthändler. München 1905.

R. Bruck, Das Skizzenbuch v. A. Dürer in der kgl. öff. Bibl. zu Dresden. Straßburg 1905.

D. Burckhardt, A. Dürers Aufenthalt in Basel 1492—94. München u. Leipzig 1892.

G. Dehio, Handb. d. dtsch. Kunstdenkmäler, III. Berlin 1920.

— Geschichte d. deutschen Kunst, III. Berlin 1926.

C. Dodgson, Catalogue of the early german and flemisch woodcuts preserved in the . . . british museum. London 1926.

— A. Dürer. The Medici-Society, London/Boston 1926.

F. Dornhöffer, Beitr. z. Gesch. d. ält. Nürnb. Malerei. Repertorium f. Kunstwissensch., 29, 1906, S. 441 ff.

M. Dreger, Dürer u. Innsbruck. Innsbruck 1924.

The Dürer-Society. [Jährl. Publikationen, m. erläut. Text von C. Dodgson, G. Pauli u. S. M. Peartree.] London 1898ff.

E. Flechsig, A. Dürers Leben u. s. künstlerische Entwicklung. I. Berlin 1928.

M. Friedländer, Dürers Bilddruck, Nürnberg 1918.

— A. Dürer. Leipzig 1921.

C. Gebhardt, Die Anfänge d. Tafelmalerei in Nürnberg. Stud. z. dtsch. Kunstgesch., Heft 103. Straßburg 1908.

C. Giehlow, Kaiser Maximilians I. Gebetb. m. Zeichnungen v. A. Dürer u. anderen Künstlern. Faksimiledruck. Wien 1907.

C. Glaser, Altdeutsche Malerei. München 1924.

A. Gümbel, Zur Biographie A. Dürers d. Aelt. Rep. f. Kunstw., 37, 1915, S. 210 u. 311 ff.

— Sebastian Schedel, d. Dürersche Unbekannte im Pradomuseum? Studien z. dtsch. Kunstgesch. Heft 242. Straßburg 1927.

F. Frhr. von Haller, Der Hochaltar i. d. Kapelle z. hl. Kreuz zu Nürnberg. Fränkische Heimat VI, 1927, S. 238 ff.

B. Händke, Die Chronologie d. Landschaften A. Dürers. Stud. z. dtsch. Kunstgesch., Heft 19. Straßburg 1899.

E. Heidrich, Dürer u. d. Reformation. Leipzig 1909.

— Die Geschichte d. Dürerischen Marienbildes. Leipzig 1906.

L. Justi, Konstruierte Figuren u. Köpfe unter den Werken A. Dürers. Leipzig 1902.

Katalog d. A. Dürer-Ausstellung im Germ. Museum. Nürnberg 1928.

S. Killermann, A. Dürers Pflanzen- u. Tierzeichnungen. Straßburg 1910.

L. Klebs, Dürers Landschaften. Ein Versuch, die uns erhaltenen Naturstudien Dürers chronologisch zu ordnen. Rep. f. Kunstw. 30, 1907, S. 399 ff.

S. R. Koehler, Catalogue of the engravings of A. Dürer. New York 1897.

W. Kurth, A. Dürer. Sämtliche Holzschnitte. München 1927.

K. Lange u. F. Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß. Halle 1893.

G. Leidinger, A. Dürers u. L. Cranachs Randzeichnungen z. Gebetbuch Kaiser Maximilians I. München 1922.

F. Lippmann, Handzeichnungen v. A. Dürer in Nachbildungen. Berlin 1883 ff.

P. Meder, Die grüne Passion u. die Tier- u. Pflanzenstud. A. Dürers i. d. Albertina. Rep. f. Kunstw. 30, 1907, S. 173 ff.

— Neue Beiträge z. Dürerforschung. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, 30, 1912, S. 183 ff.

O. Mitius, Dürers Schloßhofansichten u. d. Cadolzburg bei Nürnberg. Leipzig 1922.

E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnb. Nürnberg 1891.

H. Ochenkowsky, Die Selbstbildnisse A. Dürers. Straßb. 1910.

E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, vorn. in ihrem Verhältnis z. Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915.

P. Rée, Nürnberg. Berühmte Kunststätten, 5. Leipzig 1918.

E. Römer, Dürers ledige Wanderjahre. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 47, 1926, S. 118 ff. u. 48, 1927, S. 77 ff.

M. Röttinger, Dürers Doppelgänger. Stud. z. dtsch. Kunstgesch. Heft 235. Straßburg 1926.

F. Roh, Ein neues Selbstbildnis Dürers. Rep. f. Kunstw. 39, 1916, S. 10 ff.

W. von Seidlitz, Dürers frühe Zeichnungen. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 32, 1907, S. 3 ff.

H. W. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie. Stud. z. dtsch. Kunstgesch., Heft 41. Straßburg 1903.

F. J. Stadler, Michael Wolgemut u. d. Nürnb. Holzschnitt im letzt. Drittel des 15. Jahrh. Stud. z. dtsch. Kunstgesch. Heft 161. Straßburg 1913.

M. Thausing, A. Dürer. Gesch. s. Leb. u. s. Kunst. Leipzig 1884.

H. Thode, Die Malerschule v. Nürnb. im 14. u. 15. Jahrh. in ihrer Entwicklung bis auf Dürer dargestellt. Frankfurt 1891.

H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, Der junge Dürer. Verzeichnis d. Werke b. z. venezian. Reise im Jahre 1505. Augsburg 1928.

R. Vischer, Studien z. Kunstgeschichte Stuttgart 1886.

E. Waldmann, Dürer-Buch. Leipzig 1920.

A. Weber, A. Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben. Regensburg 1894.

P. Weber, Beiträge z. Dürers Weltanschauung. Stud. z. dtsch. Kunstgesch., Heft 23. Straßburg 1900.

M. Weinberger, Nürnb. Malerei a. d. Wende z. Renaissance u. d. Anfänge d. Dürerschule. Stud. z. dtsch. Kunstgesch. Heft 217. Straßburg 1921.

W. Weisbach, Der junge Dürer. Leipzig 1906.

A. Weixlgärtner, Bemerkungen z. umstrittenen Jugendarb. A. Dürers. Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien 1920.

F. Winkler, Zeichnungen v. A. Dürer in Nachbildungen. Begründet von F. Lippmann. VI. Bd. Berlin 1927.

— A. Dürer. Das Meisters Gemälde, Kupferstiche u. Holzschn. Berlin u. Leipzig 1928 (4. Aufl. d. Buches v. W. Scherer).

H. Wölfflin, A. Dürer: Handzeichnungen. München 1923.

— Die Kunst A. Dürers. München 1925.

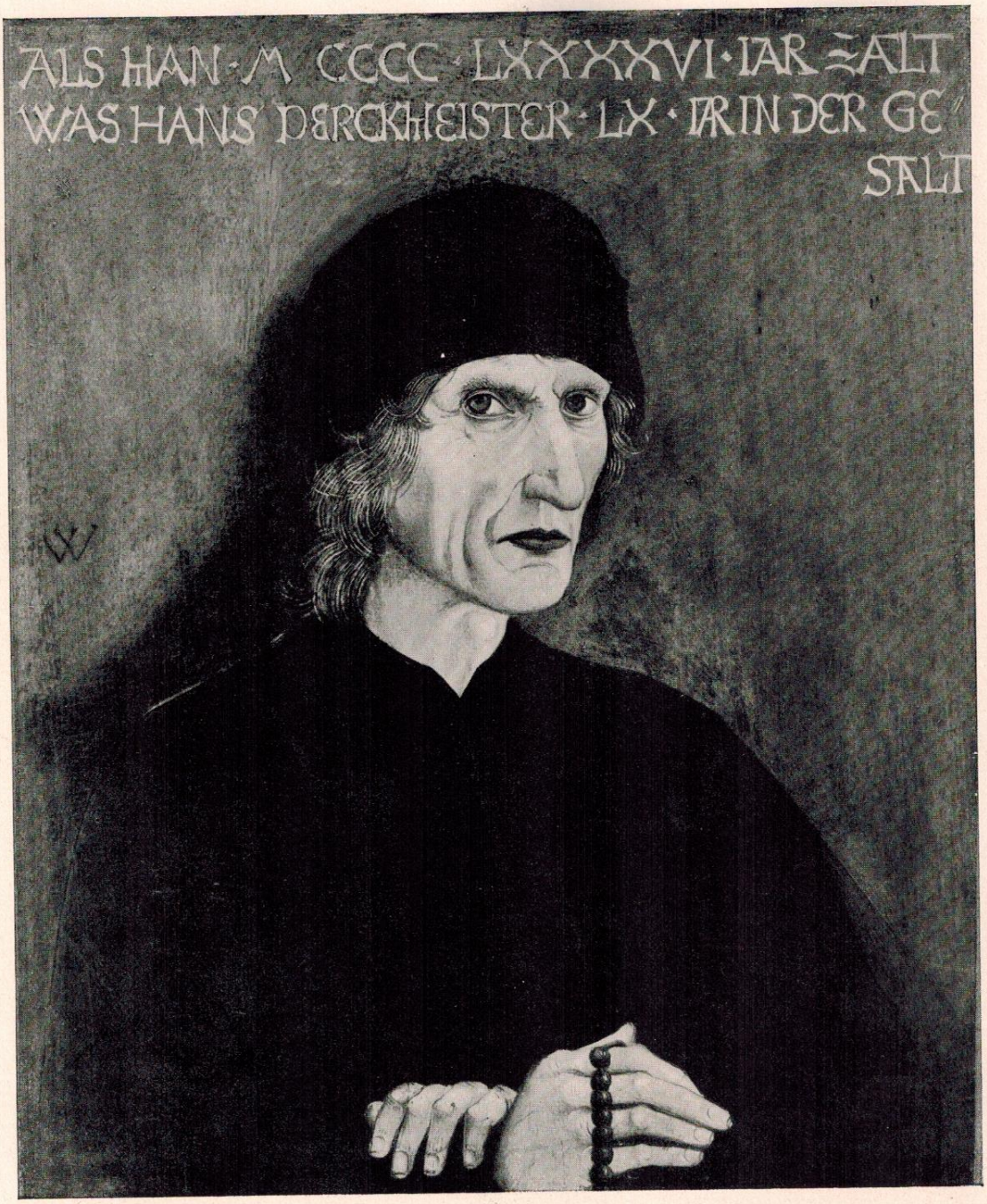
M. Zucker, Dürers Stellung z. Reformation. Erlangen 1886.

* In diesem Verzeichnis werden vor allem die Arbeiten angeführt, die für unser Thema wichtig sind. Weitere Literaturangaben in den Erläuterungen.

B. im Text dieses Buches bedeutet die betreffende Nummer im Verzeichnis des Peintre-Graveur von A. Bartsch, VII. Wien, 1808; L. die betreffende Nummer in dem F. Lippmannschen Reproduktionswerk der Dürer-Zeichnungen, Berlin, Verlag G. Grote. Diesem Werk sind die Abbildungen 20, 27, 37, 39 und 47 und auf Seite 5 entnommen.

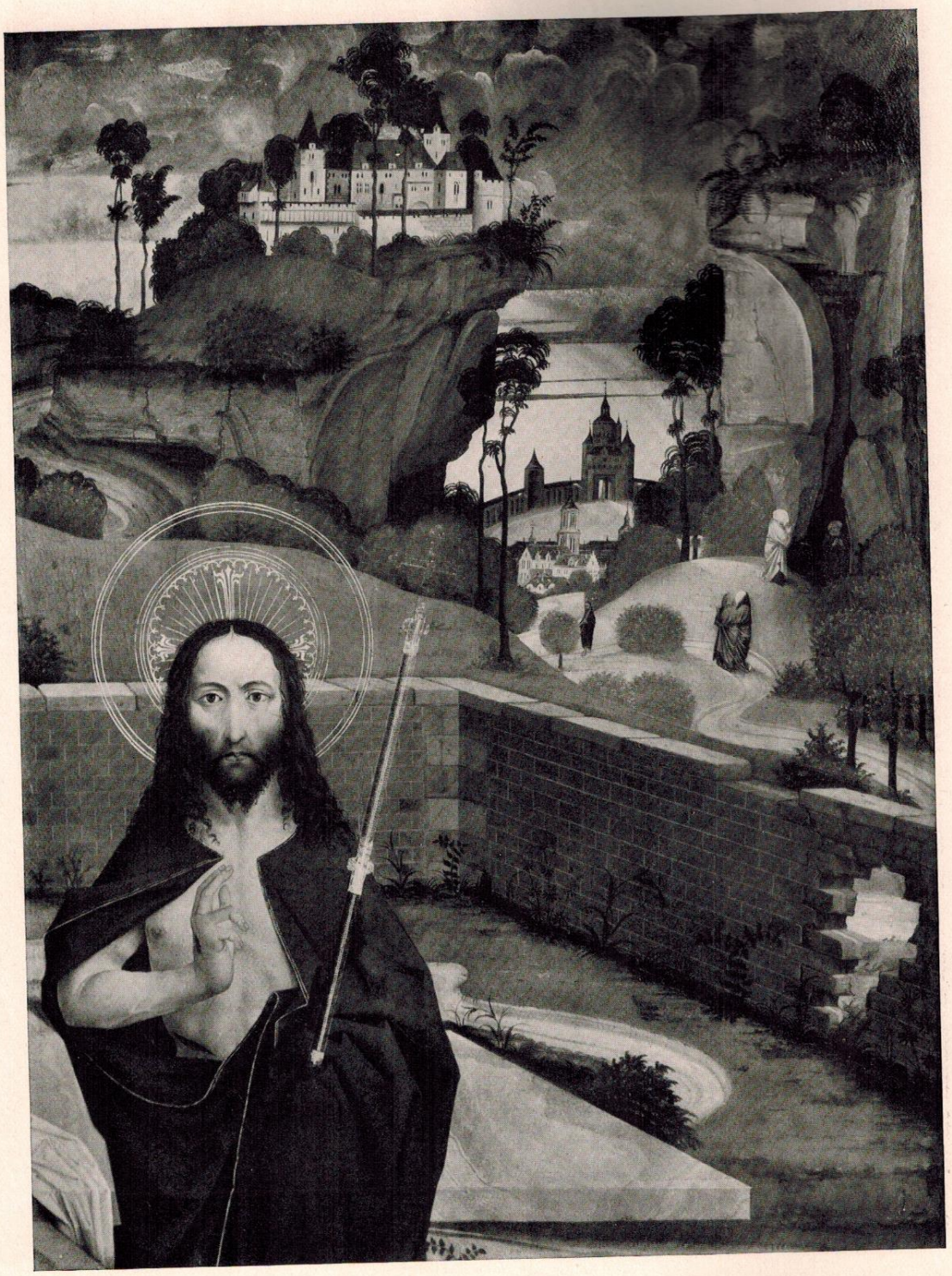
1. Meister des Kreilschen Altares, Nürnberg von Westen

Gemälde (Ausschnitt)

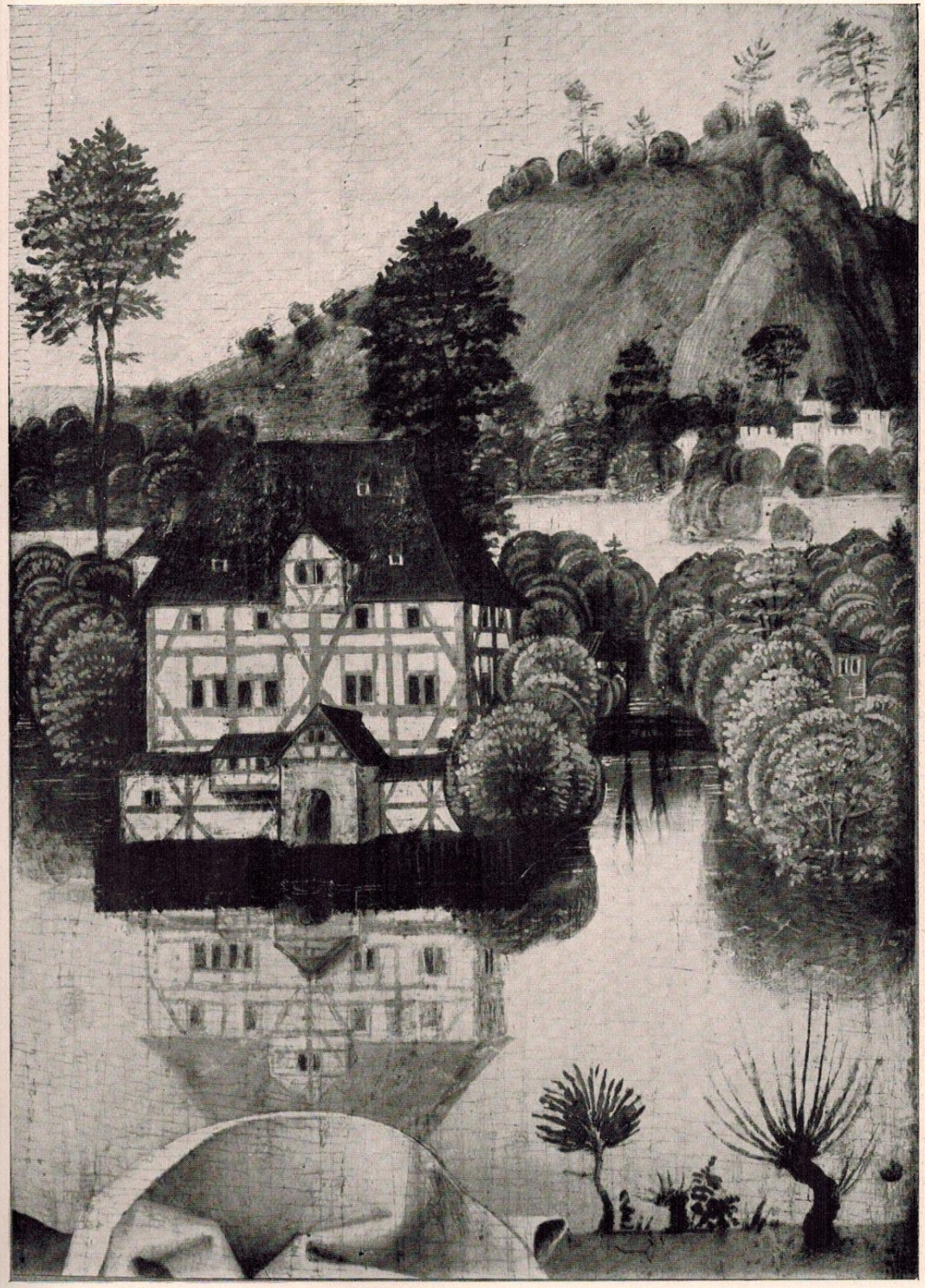


2. Michael Wolgemut, Bildnis des Hans Perckmeister — Gemälde

3. Meister des Tucher-Altares, Jünglingsbildnis Gemälde



4. Hans Pleidenwurff, Auferstehung Christi (Hofer Altar) Gemälde (Ausschnitt)

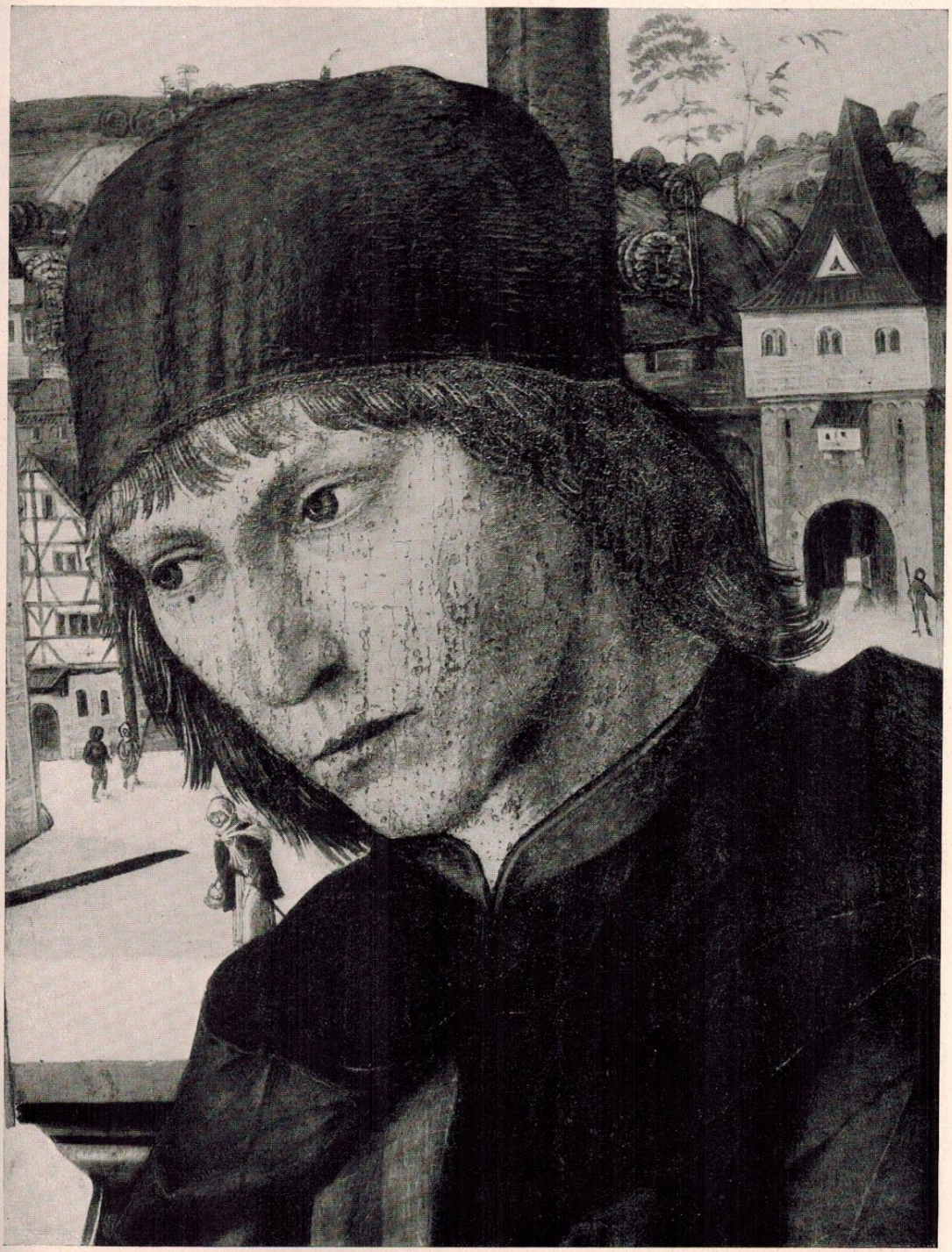


5. Meister des Hochaltares der Nürnberger Augustinerkirche, Wasserschloß Gemälde (Ausschnitt)

6. Michael Wolgemut, Fünfeckiger Turm und Luginsland zu Nürnberg (Straubinger Altar) Gemälde (Ausschnitt)

7. Meister des Altares der Anbetung der Könige, Kornrade, Schwertlilie und Ranunkel Gemälde (Ausschnitt)

8. Meister des Hochaltares der Nürnberger Augustinerkirche, Bildnis eines jungen Mannes — Gemälde (Ausschnitt)



9. Meister des Hochaltares der Nürnberger Augustinerkirche, Gemälde (Ausschnitt)
Der heil. Lucas

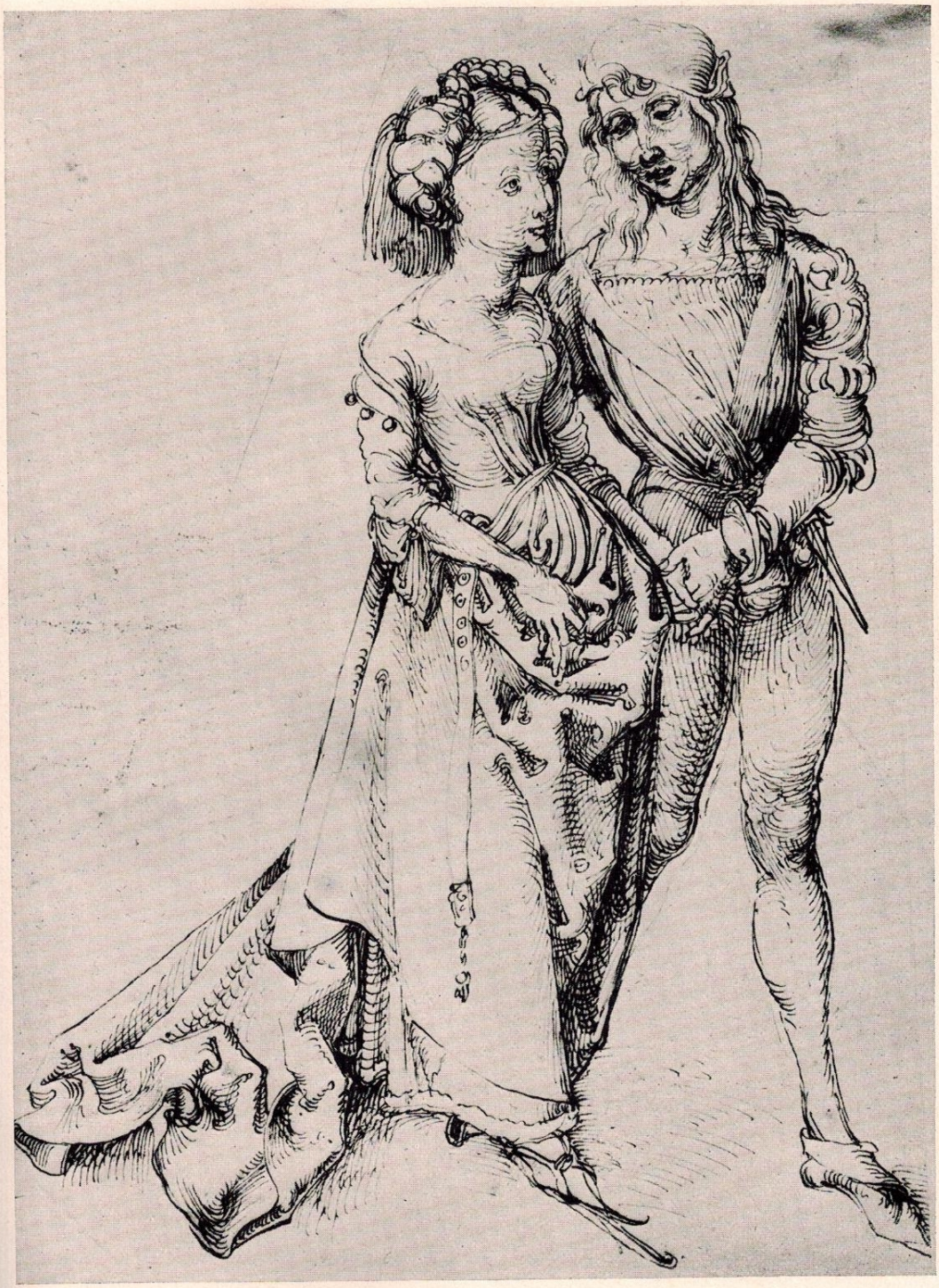
10. Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Alter von 13 Jahren — Silberstiftzeichnung

11. Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters — Silberstiftzeichnung

12. Albrecht Dürer, Selbstbildnis — Federzeichnung

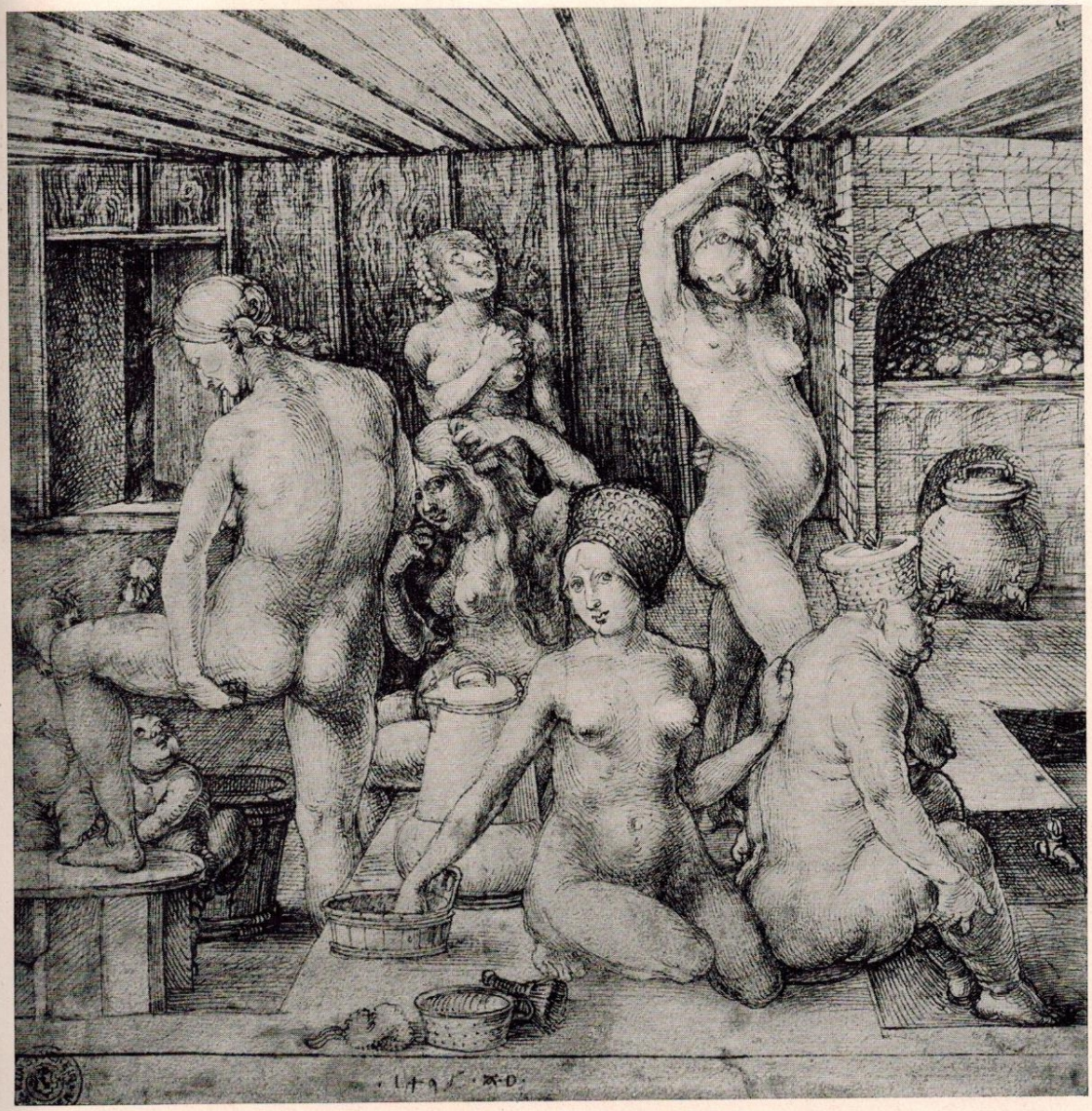
13. Albrecht Dürer, Bildnis der Mutter — Kohlezeichnung

14. Der Tanz auf dem Friedhof — Holzschnitt aus der Schedelschen Weltchronik



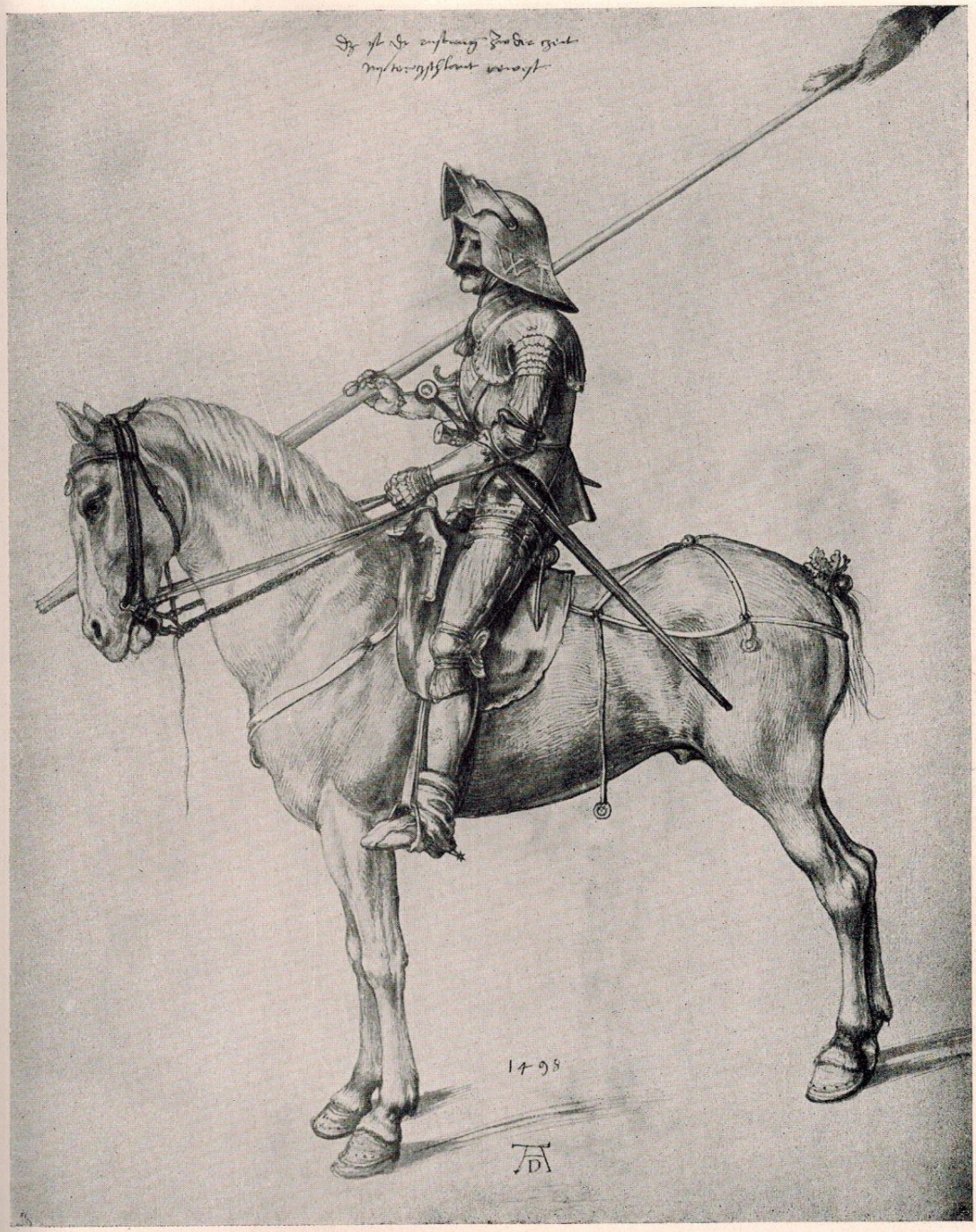
15. Albrecht Dürer, Liebespaar — Federzeichnung

16. Albrecht Dürer, „Mein angnes", die Frau des Künstlers — Federskizze



17. Albrecht Dürer, Das Frauenbad — Federzeichnung

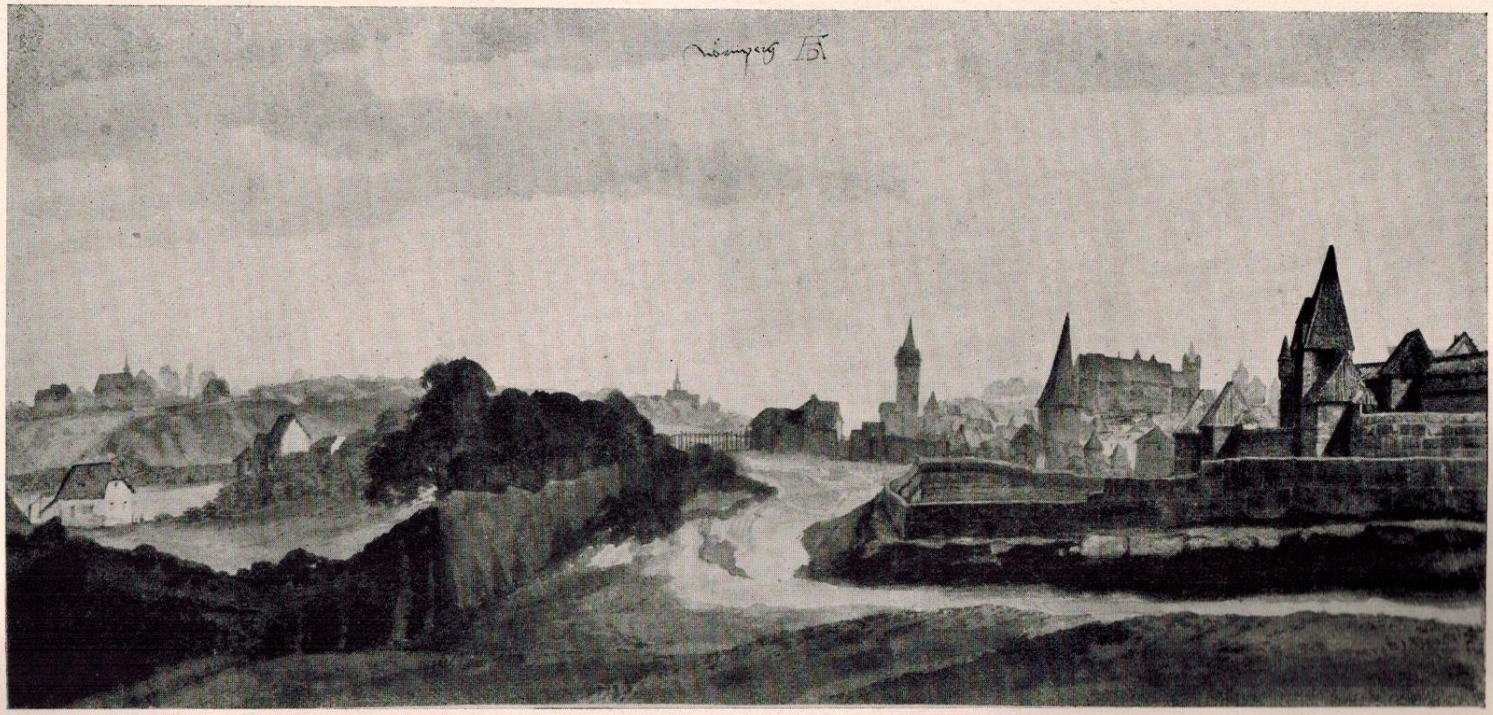
18. Albrecht Dürer, Jugendliche Reiter — Federzeichnung



19. Albrecht Dürer, Gerüsteter zu Pferd — Aquarellierte Federzeichnung

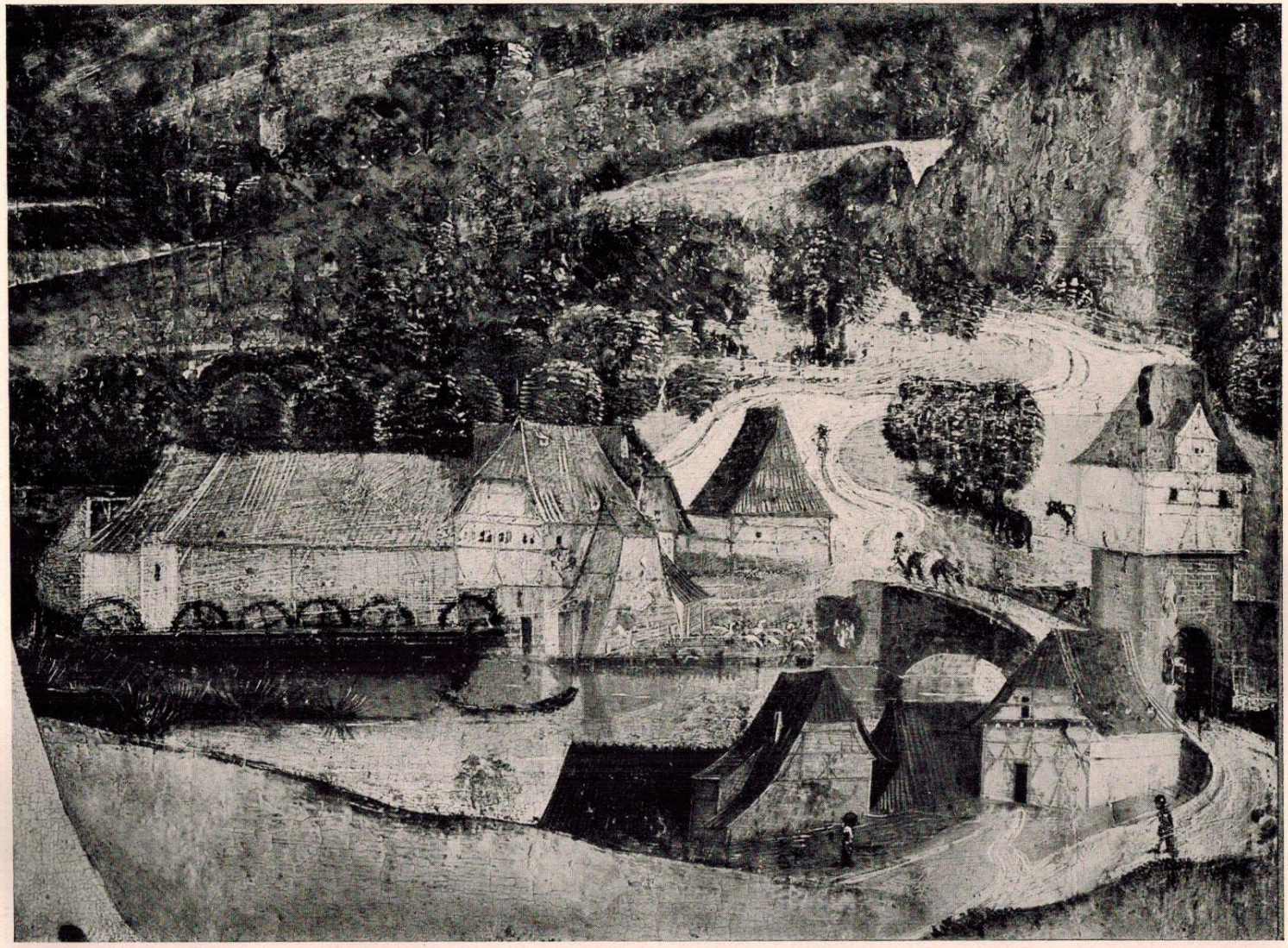
20. Albrecht Dürer, Steinbruch — Aquarell

21. Der hl. Hieronymus in der Wüste — Kupferstich

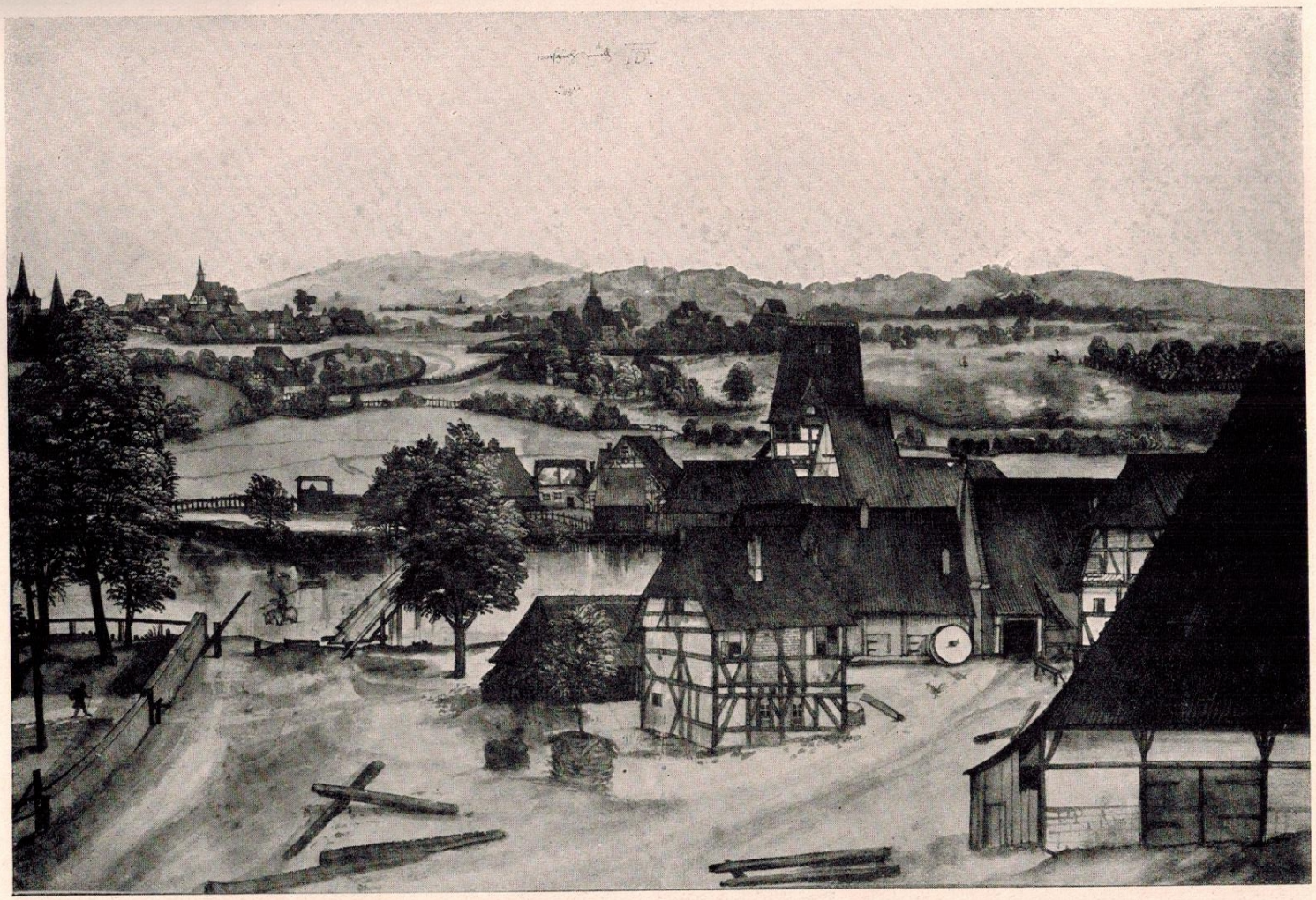


22. Albrecht Dürer, Nürnberg von Westen — Wasserfarbenmalerei

23. Albrecht Dürer, Die Groß-Weidenmühle zu Nürnberg — Wasser- und Deckfarbe



24. Hans Pleidenwurff, Flußlandschaft mit Mühle — Gemälde (Ausschnitt)



25. Albrecht Dürer, Die Drahtziehmühle

Wasser- und Deckfarbe

26. Dürer, Die Waldquelle

Federzeichnung

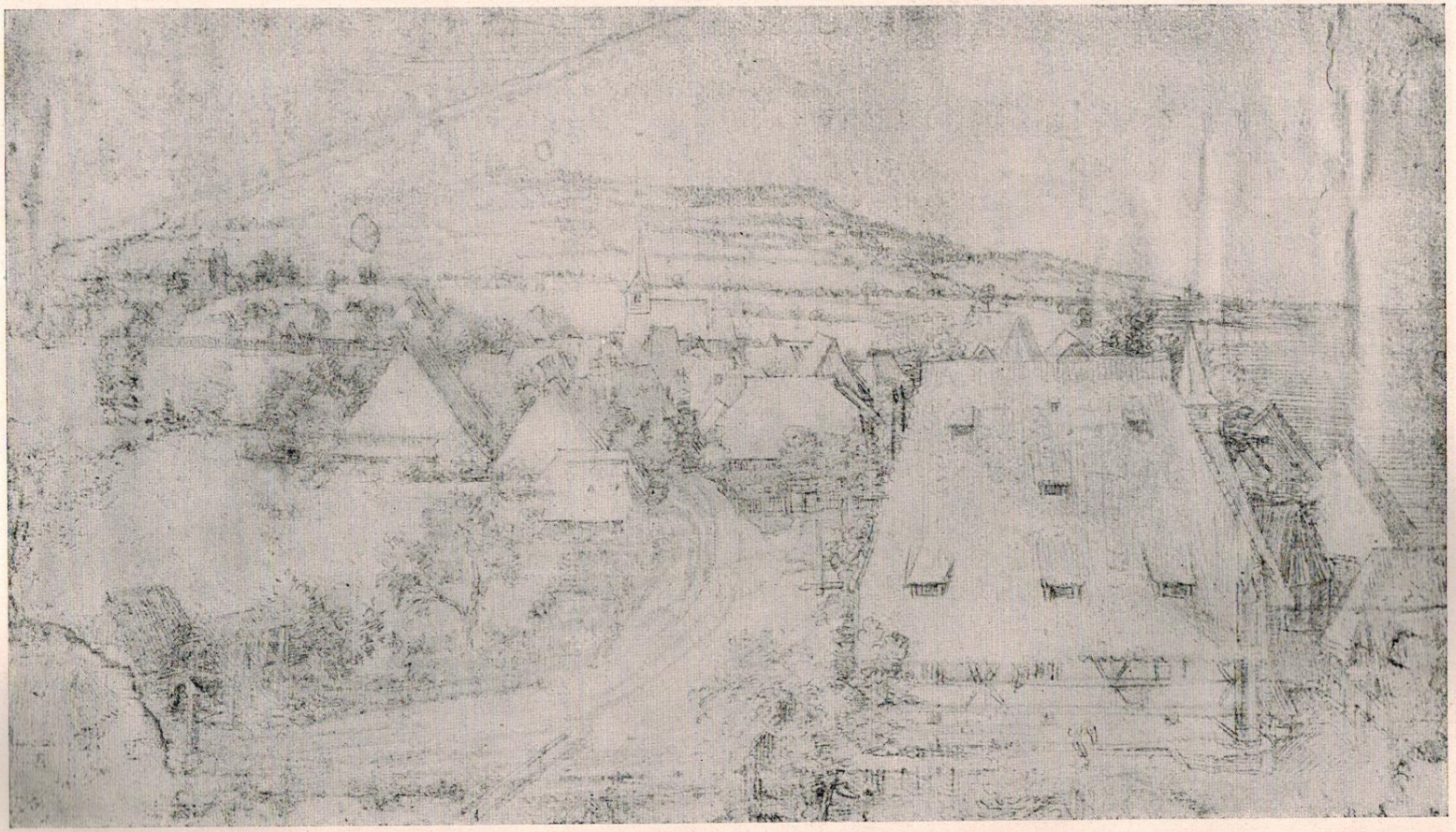
27. Albrecht Dürer, Hervorsberg bei Nürnberg

Federzeichnung

28. Albrecht Dürer, Sonnenaufgang im Wald

Wasser- und Deckfarbe

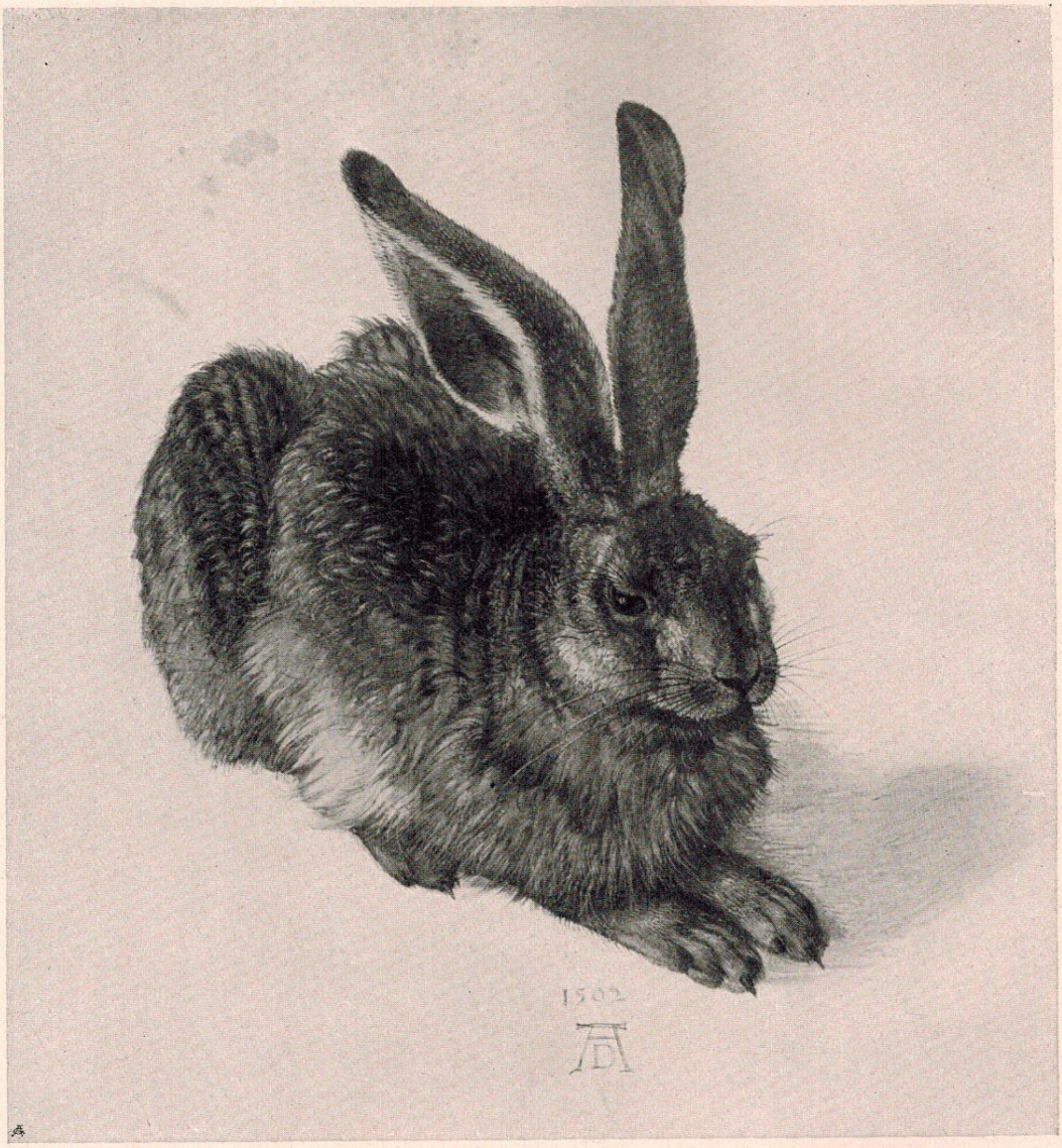
29. Albrecht Dürer, Kalchreuth bei Nürnberg — Wasserfarbenmalerei



30. Albrecht Dürer, Naturstudie zur Eisenradierung: Die große Kanone — Silberstiftzeichnung

31. Albrecht Dürer, Der Walpurgisberg bei Forchheim

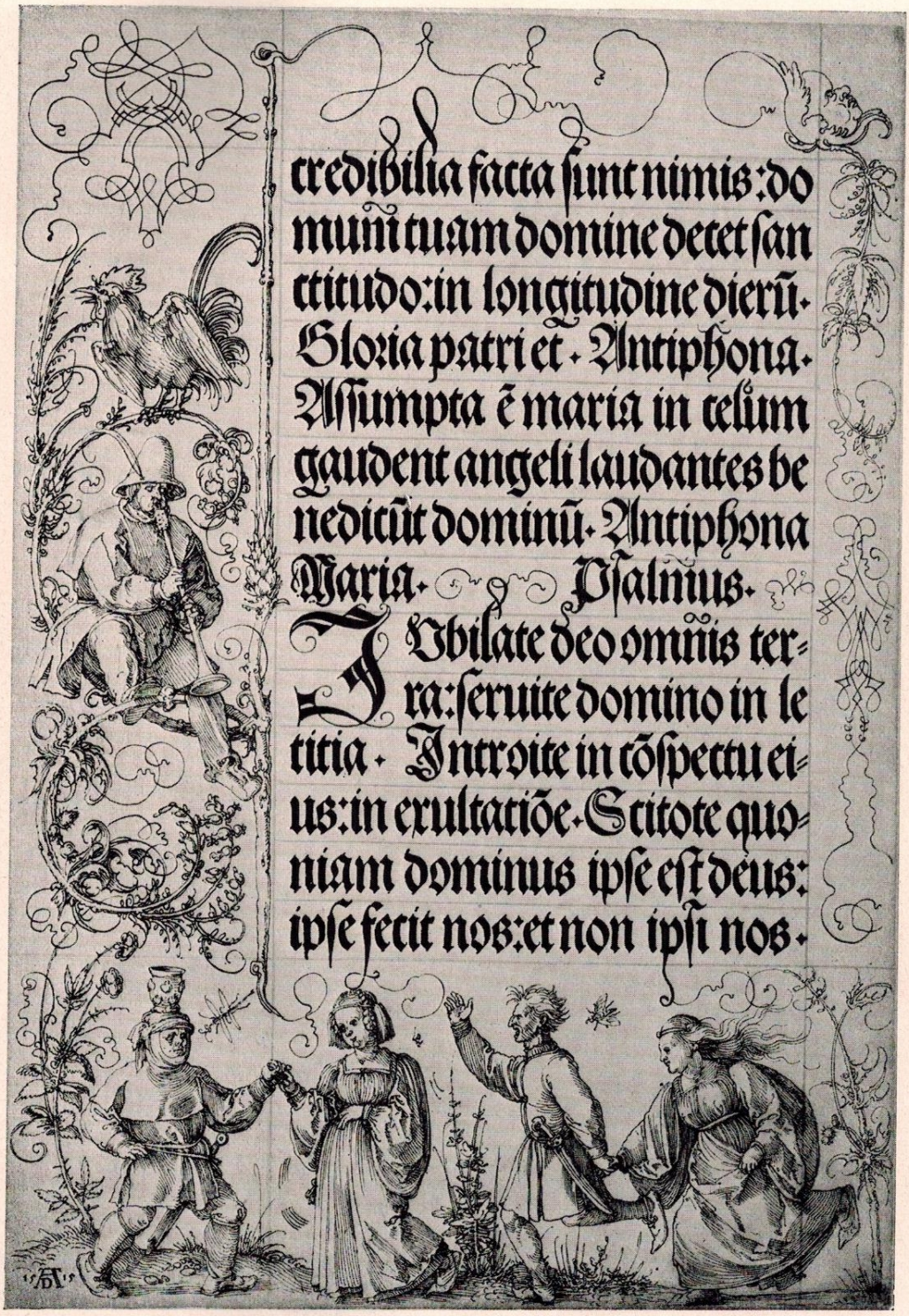
Ausschnitt aus der Eisenradierung „Die große Kanone"



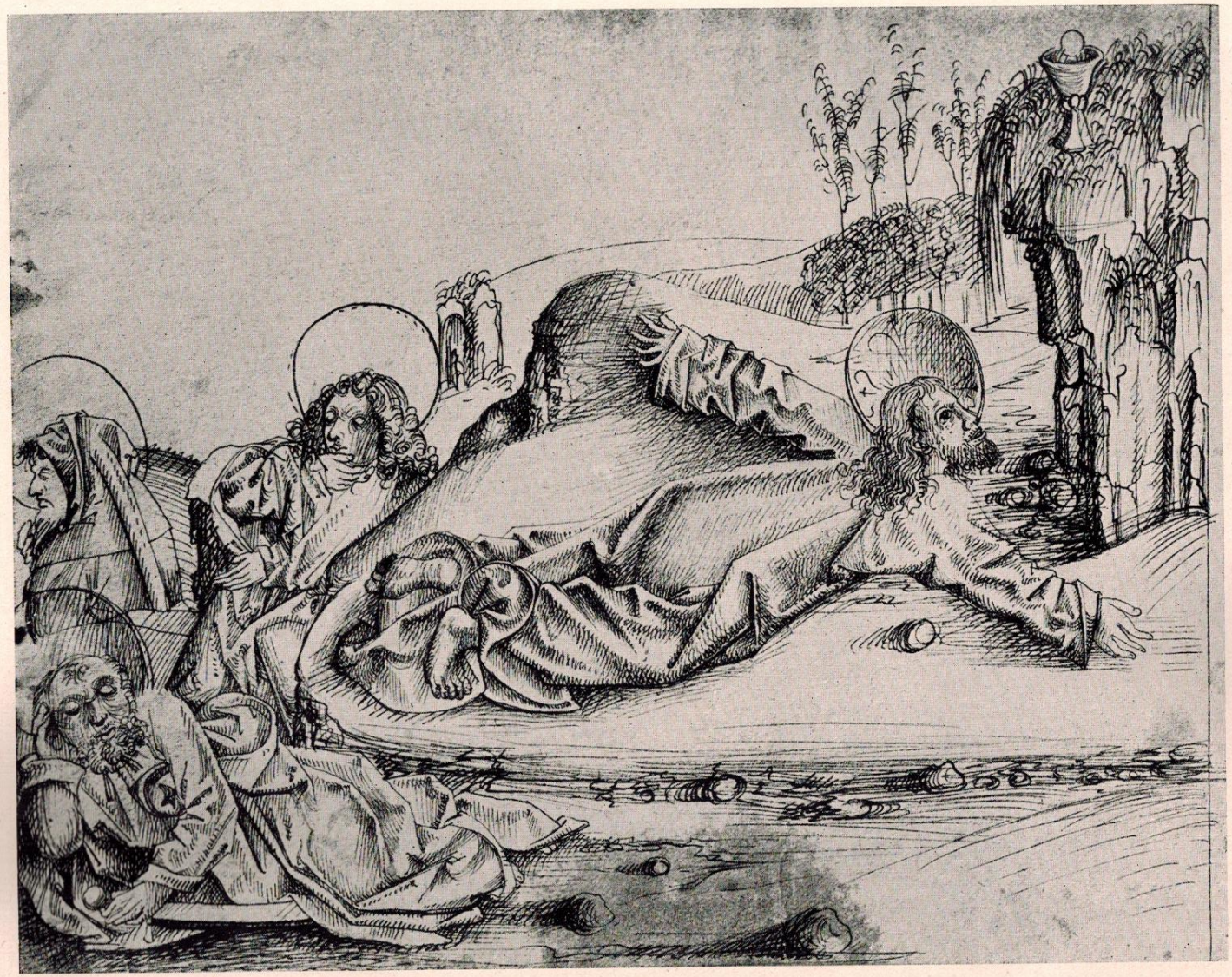
32. Albrecht Dürer, Der Feldhase — Wasser- und Deckfarbe

33. Albrecht Dürer, Die Akeleistaude — Deckfarbenmalerei

34. Albrecht Dürer, Maria mit den vielen Tieren — Aquarellierte Federzeichnung



35. Albrecht Dürer, Randzeichnung aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians — Federzeichnung



36. Fränkischer Meister um 1475, Christus am Ölberg

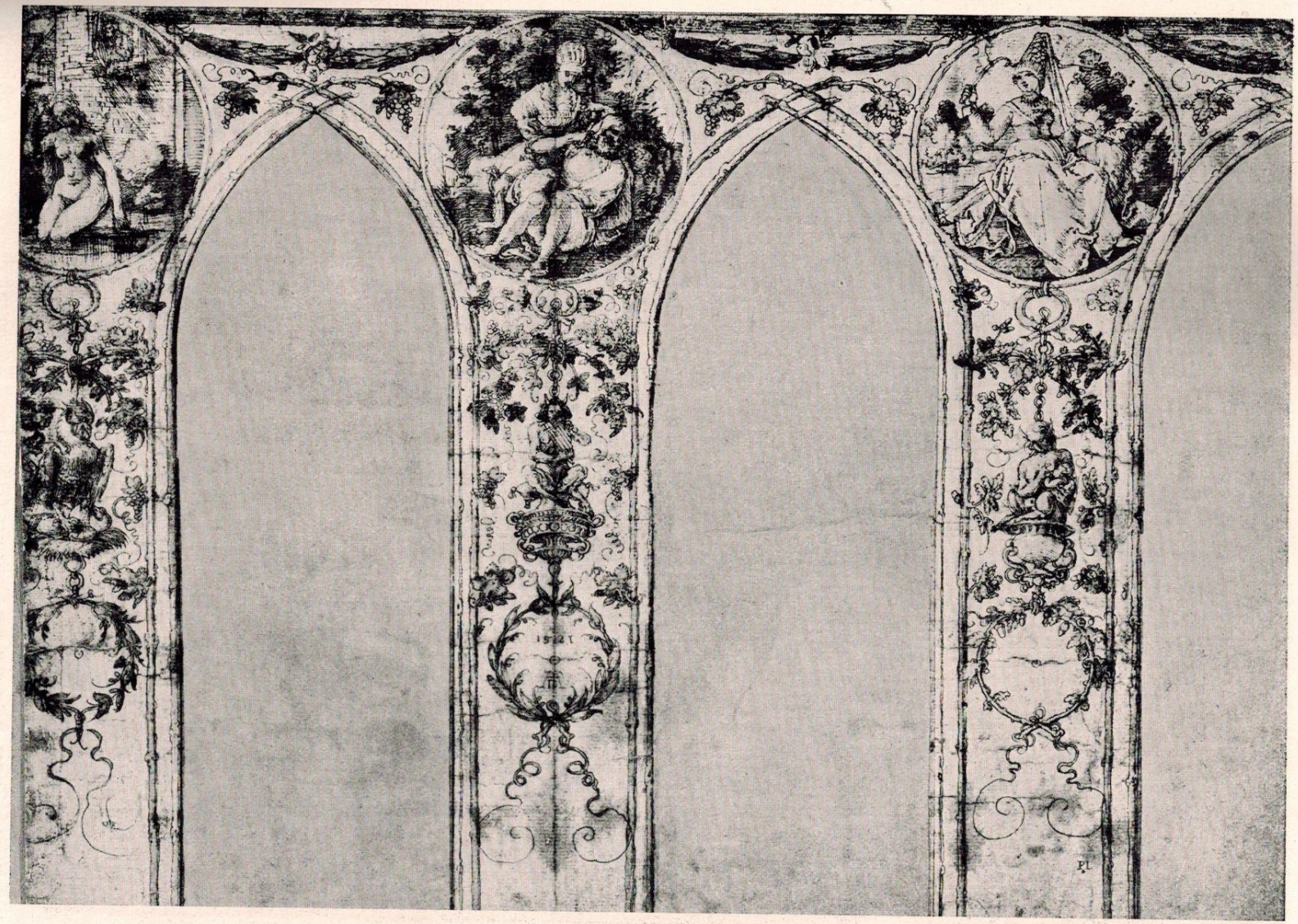
Federzeichnung

37. Albrecht Dürer, Christus am Ölberg

Federzeichnung

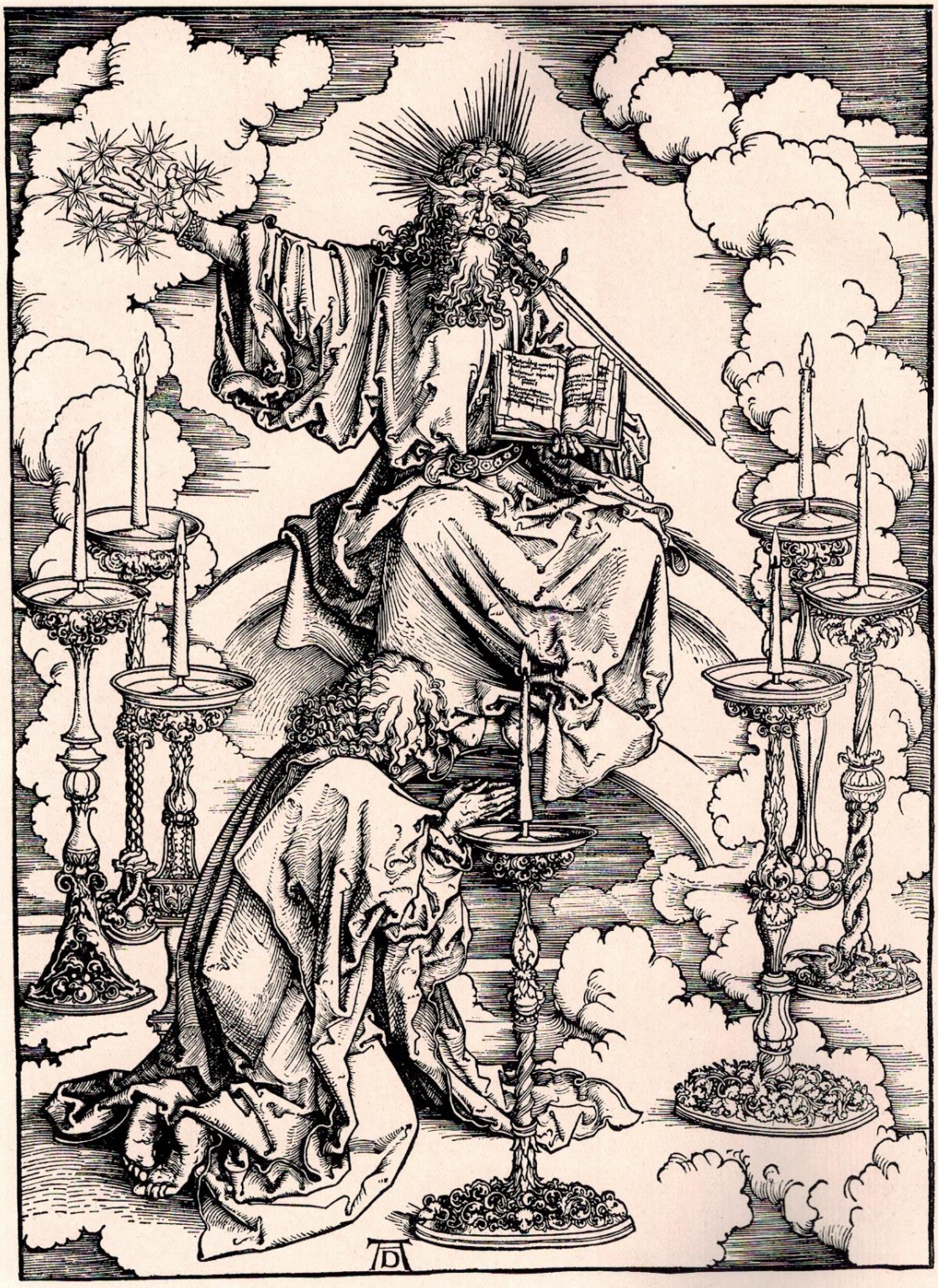
38. Albrecht Dürer, Entwürfe zu Trinkgefäßen

Federzeichnungen



39. Albrecht Dürer, Entwurf für die Ausmalung der westlichen Fensterwand des Rathaussaales in Nürnberg

Kolorierte Federzeichnung



40. Albrecht Dürer, Johannes vor Gottvater (Offenbarung Johannes) Holzschnitt

41. Albrecht Dürer, Die vier Engel, die den Winden wehren (Holzschnitt)
(Offenbarung Johannes)

42. Albrecht Dürer, Kreuztragung (Große Passion; Ausschnitt) (Holzschnitt)

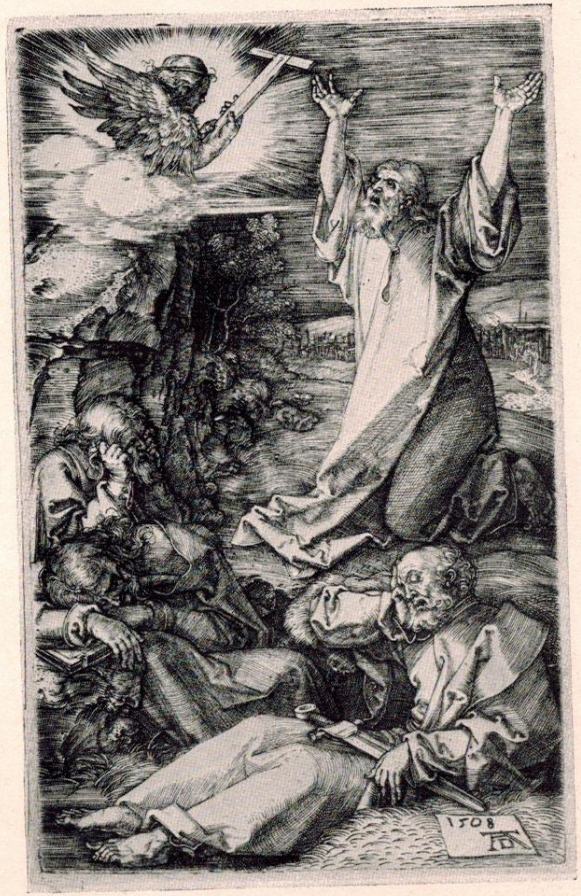
43. Albrecht Dürer, Der Gekreuzigte (Große Passion) Holzschnitt

44. Albrecht Dürer, Geburt Mariä (Marienleben) Holzschnitt

45. Albrecht Dürer, Abschied Christi von der Mutter (Marienleben) Holzschnitt

46. Albrecht Dürer, Der verlorene Sohn — Kupferstich

47. Albrecht Dürer, Entwurf für den Kupferstich: Der verlorene Sohn Federzeichnung



48. Albrecht Dürer, Gethsemane — Kupferstichpassion

49. Albrecht Dürer, Dornenkrönung — Kupferstichpassion

50. Albrecht Dürer, Holzschnitt
Christus und die Händler (Kleine Passion)

51. Albrecht Dürer, Holzschnitt
Kreuzabnahme (Kleine Passion)

52. Albrecht Dürer, Das Weiherhaus

Wasser- und Deckfarbe

53. Albrecht Dürer, Maria mit der Meerkatze — Kupferstich

54. Albrecht Dürer, Der hl. Hieronymus — Kupferstich

55. Albrecht Dürer, Melancholie Kupferstich

56. Albrecht Dürer, Melanchthon — Kupferstich

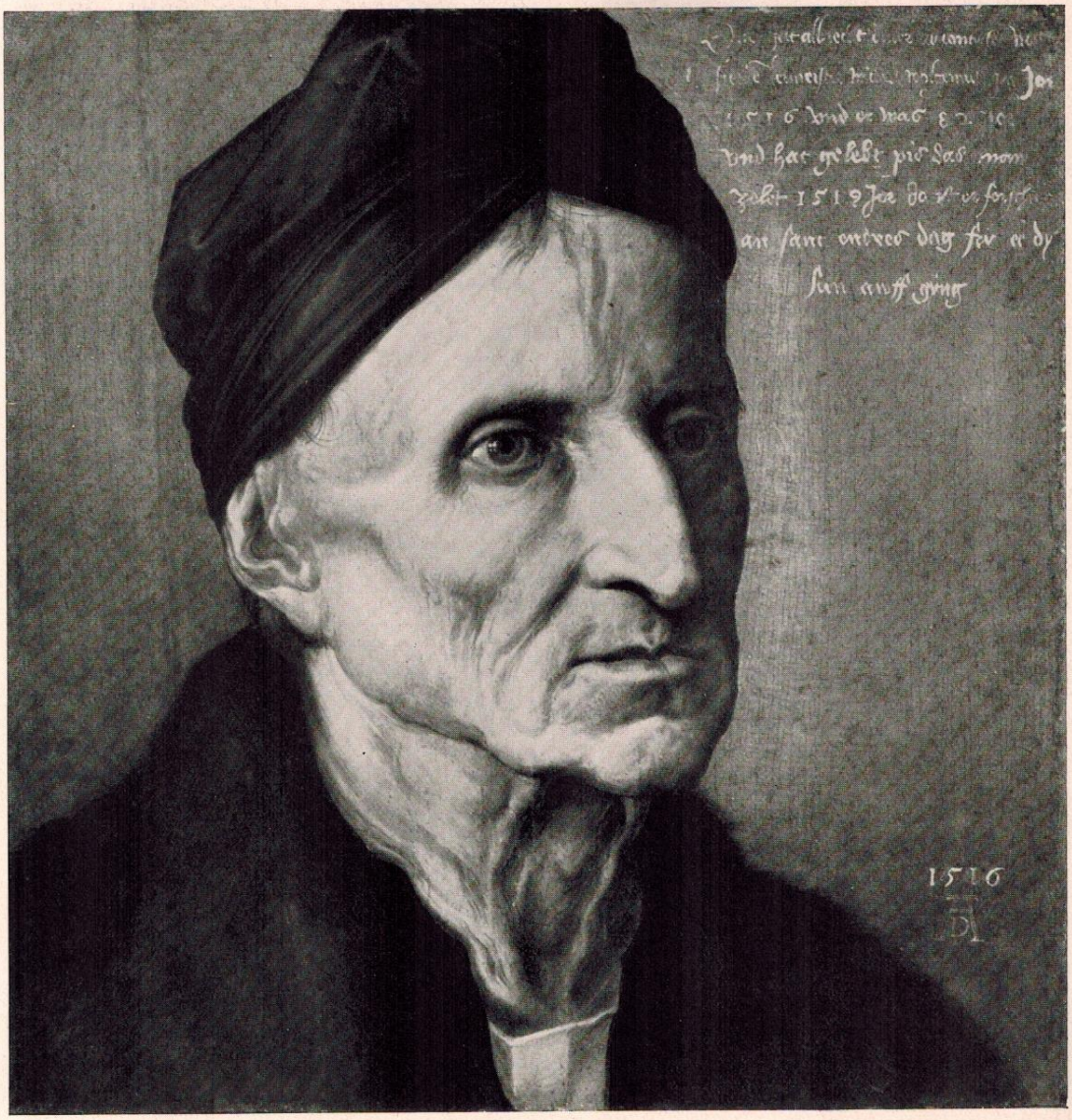
57. Albrecht Dürer, Pirkheimer — Kupferstich

58. Albrecht Dürer, Kupferstich
Tanzendes Bauernpaar

59. Albrecht Dürer, Kupferstich
Dudelsackpfeifer

60. Albrecht Dürer, Hans Tucher — Gemälde

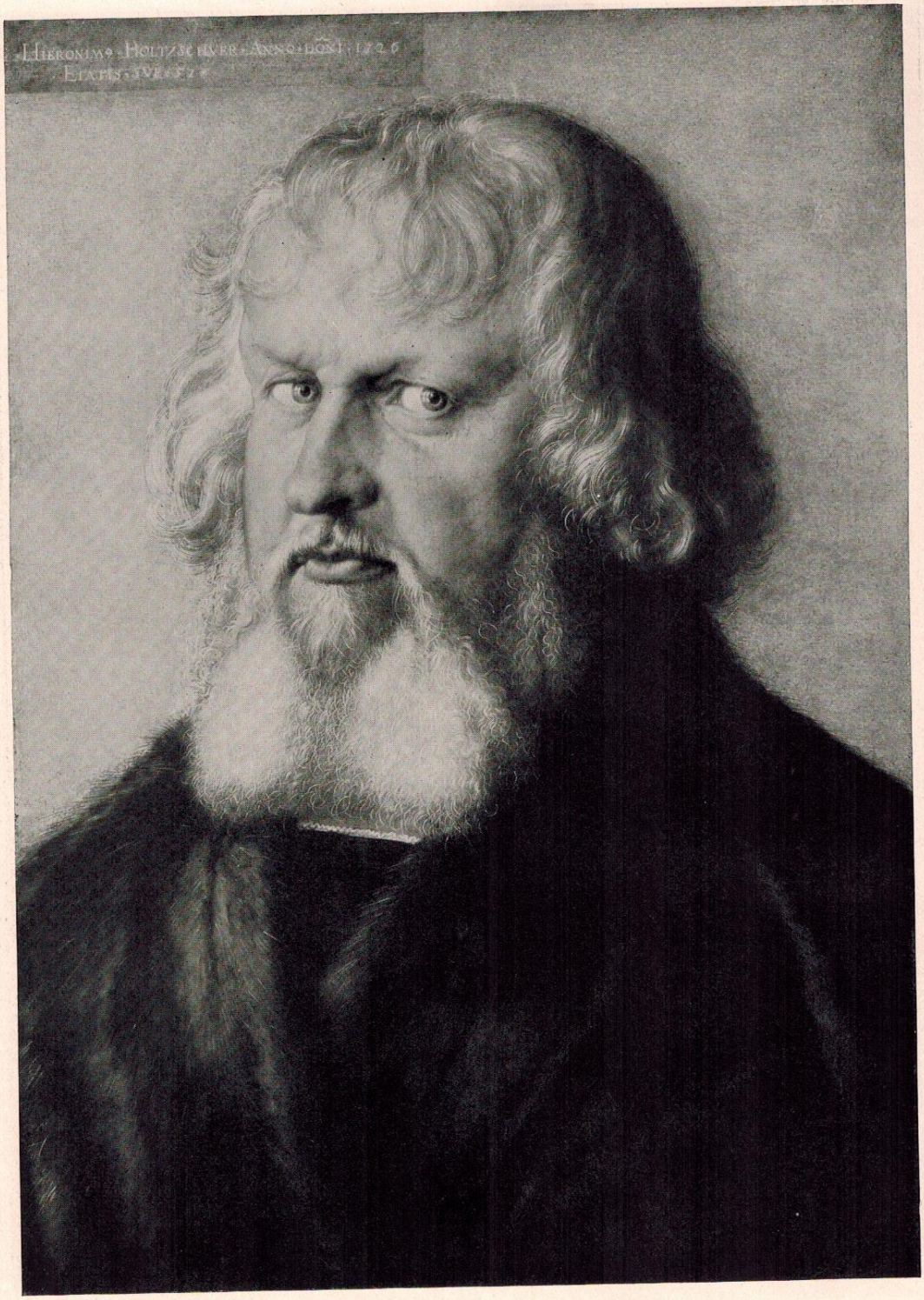
61. Albrecht Dürer, Felizitas Tucher — Gemälde



62. Albrecht Dürer, Michael Wolgemut Gemälde

63. Albrecht Dürer, Selbstbildnis

Gemälde



64. Albrecht Dürer, Hieronymus Holzschuher — Gemälde

65. Albrecht Dürer, Jakob Muffel — Gemälde

66. Albrecht Dürer, Des Künstlers Frau — Tuschzeichnung

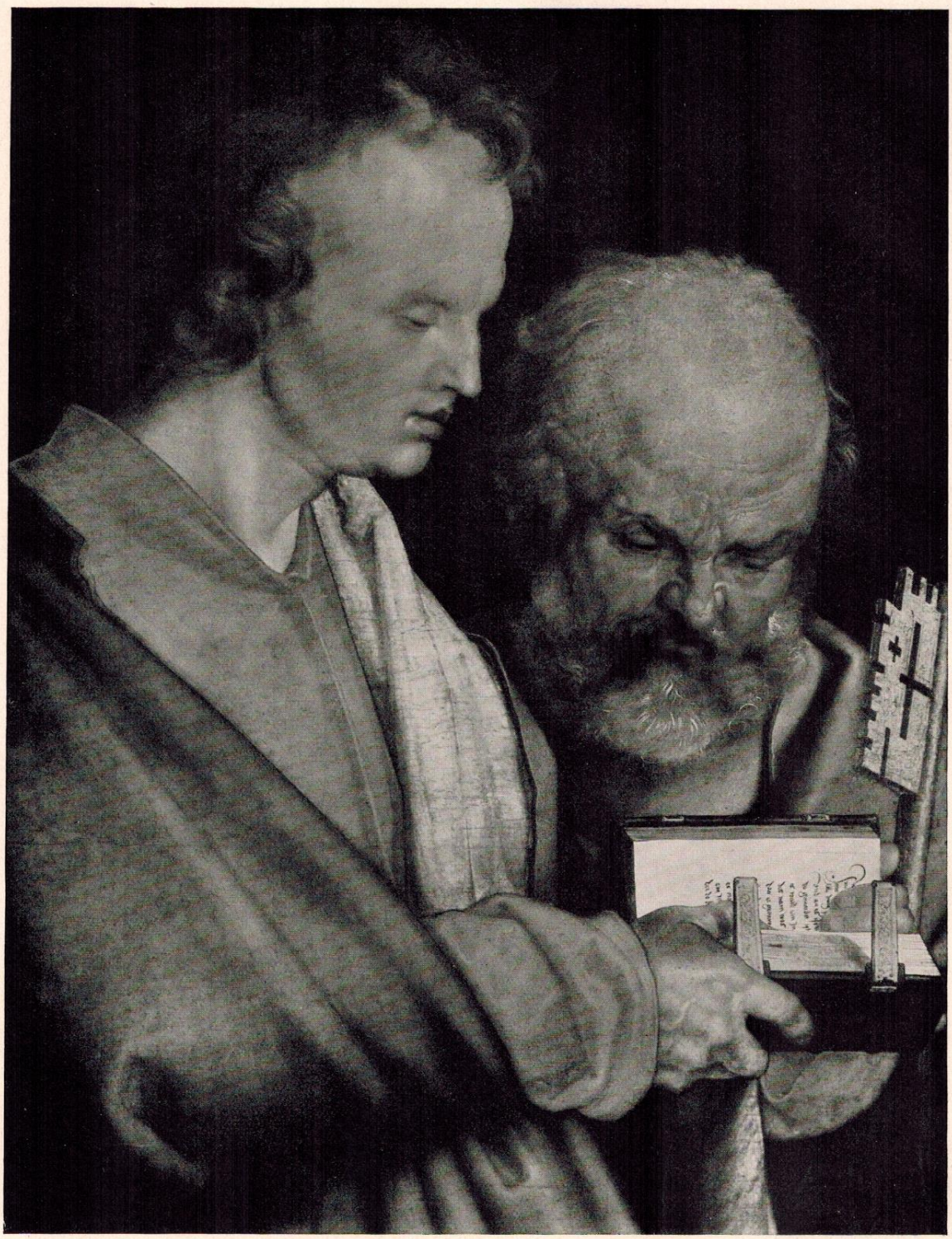
67. Albrecht Dürer, Anna selbdritt

Gemälde

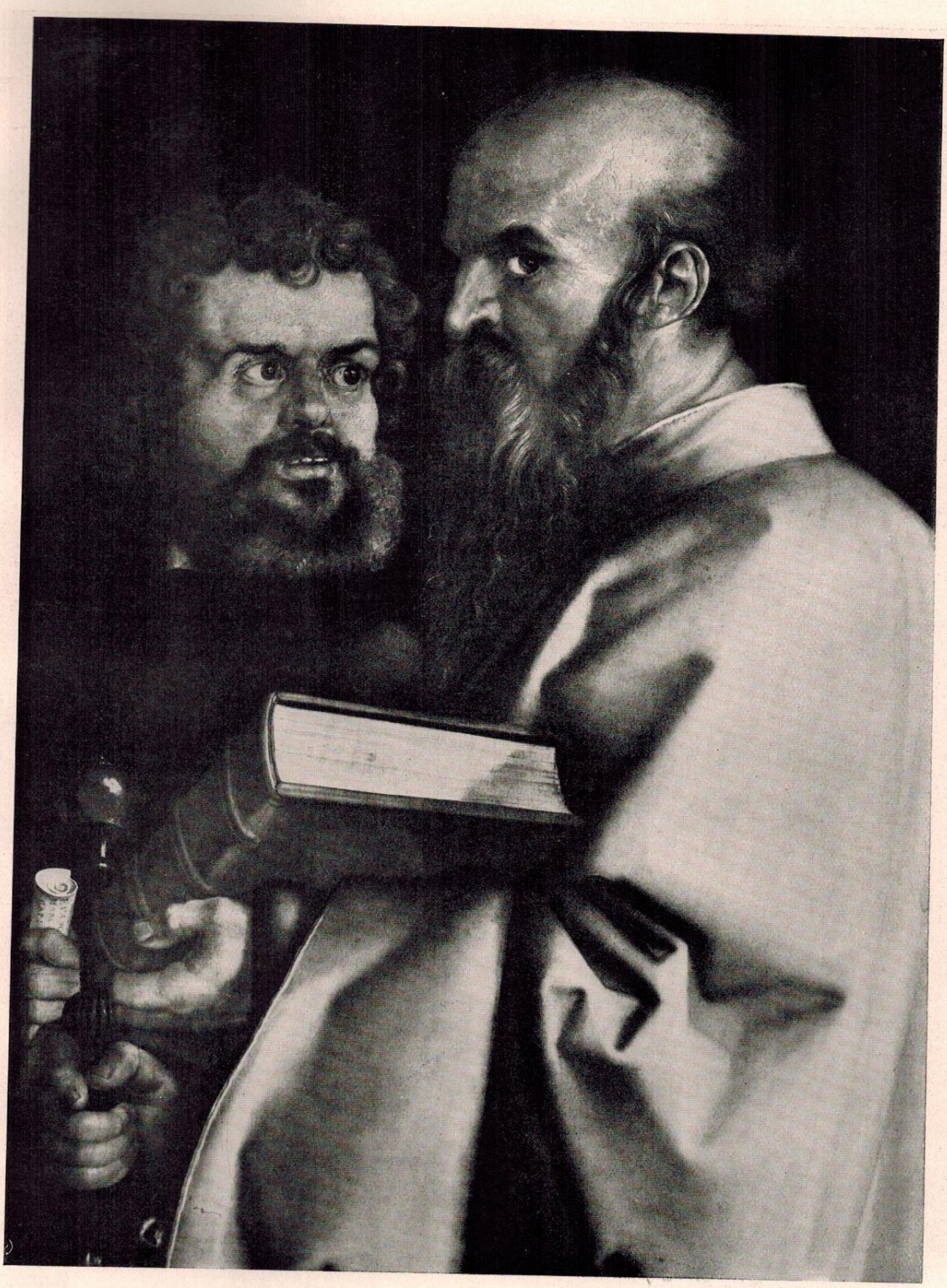
68. Albrecht Dürer, Allerheiligenbild

Gemälde

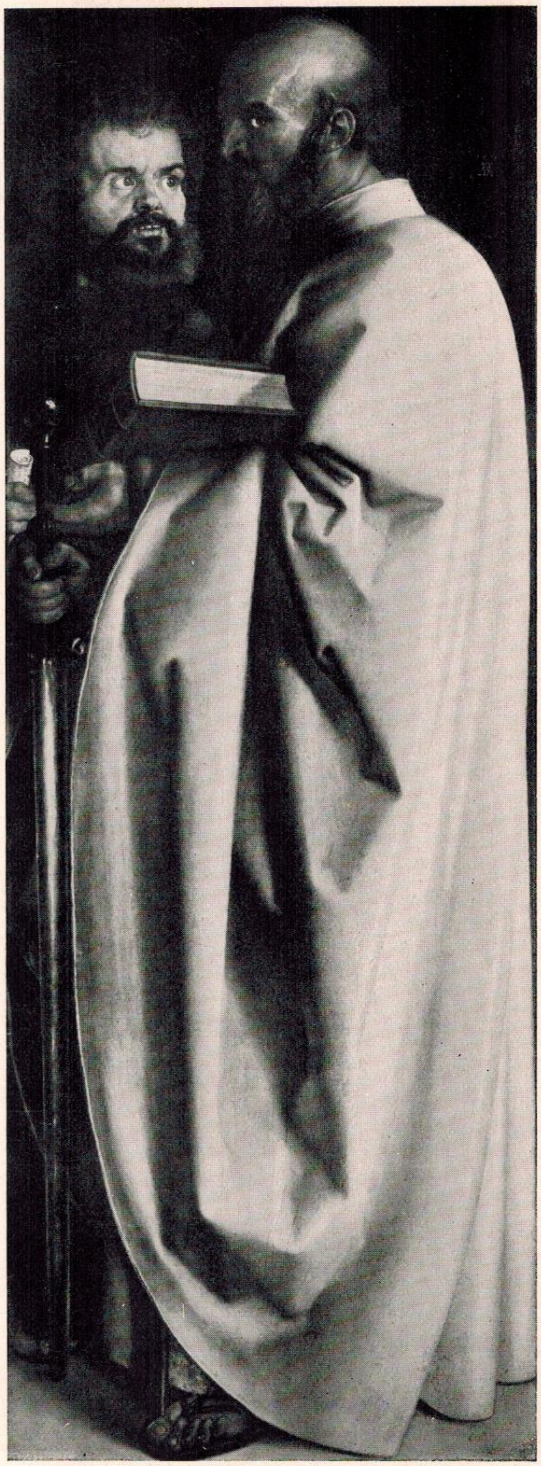
69. Albrecht Dürer, Karl der Große — Gemälde (Ausschnitt)



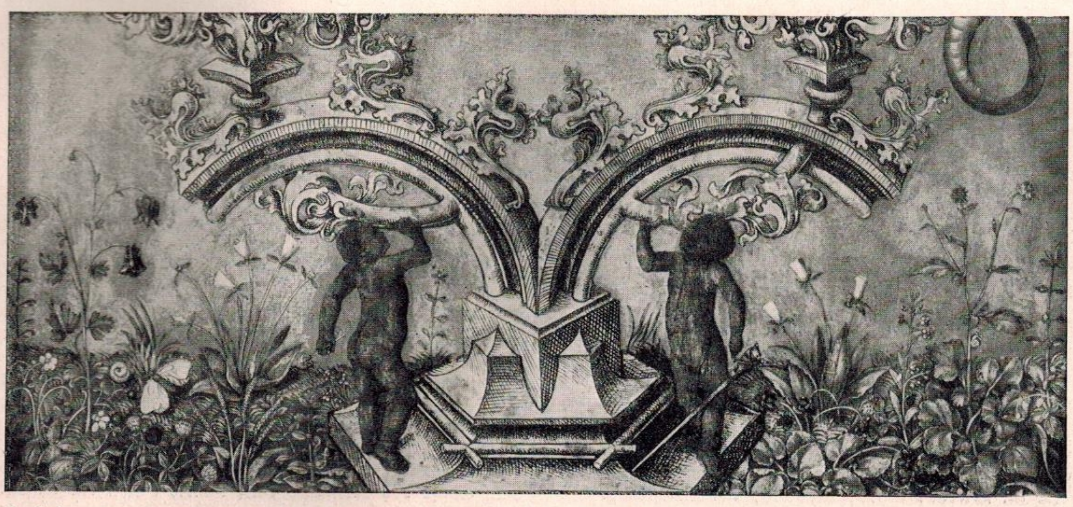
70. Albrecht Dürer, Johannes und Petrus — Gemälde (Ausschnitt)



71. Albrecht Dürer, Paulus und Marcus — Gemälde (Ausschnitt)



72. Albrecht Dürer, Vier Apostel



Hochaltar der Augustinerkirche in Nürnberg, Konsolenfuß in einer Blumenwiese (Ausschnitt)

Erläuterungen

Albrecht Dürer, Selbstbildnis. Federzeichnung. Aus der Zeit der Wanderschaft. Um 1491. Erlangen, Universitätsbibliothek. L. 429. Seidlitz, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 15, 1894, S. 23. Friedländer, Dürer, 1922, S. 28f. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 1923, S. 33. Tietze, Der junge Dürer, 1928, Nr. 22.

Dürer, Die Verleumdung. Federzeichnung, nach einem Text des Lucian, der ein allegorisches Bild des Apelles, die Verleumdung darstellend, schildert. Entwurf für ein Fresko an der Ostwand des Rathaussaales in Nürnberg. 1522. Wien, Albertina. L. 577. — Die Beischriften, welche die einzelnen Gestalten benennen, nicht von Dürer. — Das Bild sollte die Stadtväter Nürnbergs durch ein abschreckendes Beispiel zu einer gerechten Rechtsprechung und einem vorurteilsfreien Regiment ermahnen. — Thausing II, S. 162ff. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, 1891, S. 92ff., 95f., 157f. und 294f. Wölfflin, Dürer, S. 300.

1. Meister des Krellschen Altares, Gesamtansicht Nürnbergs von Westen. Ausschnitt aus dem Mittelbild (Maria zwischen Bartholomäus und Barbara) des vielleicht von Jodokus Krell († 1483) gestifteten Marienaltares. Nürnberg, St. Lorenz (Chor). Älteste Gesamtansicht von Nürnberg. Feine malerische Behandlung und Luftperspektive. Vgl. Dürers Westansicht der Stadt in der Bremer Kunsthalle, L. 103 (Abb. 22). Thode, Malerschule von Nürnberg, S. 189f. Stegmann, Nürnbergs geschichtliche und kunstgeschichtliche Entwicklung. Festschrift des Vereins deutscher Ingenieure, 1899, S. 43. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, 1908, S. 190f.

2. Michael Wolgemut (1434—1519), Bildnis des Hans Pferckmeister (im Alter von 60 Jahren). 1496. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Über der rechten Schulter des Dargestellten ein W. Vielleicht hat die Porträtauffassung des jungen Dürer (vgl. den seitlich gerichteten gespannten Blick) hier auf seinen früheren Lehrer zurückgewirkt. — Stegmann, Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum, 1896, S. 134ff. Buchner, Pantheon, I, 1928, S. 286.

3. Meister des Tucher-Altares in der Frauenkirche, Nürnberg, Bildnis eines Jünglings. Um 1460. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Jedenfalls ein Hochzeitsbild, da der Dargestellte einen Ring in der Rechten hält. Das soweit bisher bekannt früheste Werk Nürnberger Bildnismalerei und zugleich ein Meisterwerk feiner Charakteristik und großzügiger Gesamtauffassung. Goldgrund später. F. Dornhöffer, Repertorium für Kunstwissenschaft, 29, 1906, S. 448. C. Gebhardt a.a.O. S. 117f.

4. Hans Pleidenwurff († 1472), Auferstehung Christi in einer Landschaft kurz vor Sonnenaufgang. Ausschnitt aus einer Tafel des 1465 vollendeten Hofer Altares. München, Alte Pinakothek. Auf der Rückseite dieses Flügels: „nach christi geburt 1465 jar ist dis werck gesaczt worden". — Wichtig als Darstellung einer Morgenlandschaft mit fein gestufter Farben- und Lichtbehandlung aus der Zeit vor Dürer. Vgl. Dürers Morgenlandschaft L. 219 (Abb. 28). Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 1912, S. 65ff. Flechsig, Dürer, I, 1928, S. 67f.

5. Meister des Hochaltares der Augustinerkirche, Nürnberg, Das Wasserschloß. Ausschnitt aus dem zum Augustinerhochaltar gehörigen Bilde, das die Vision des hl. Bernhard darstellt, der Christus vom Kreuze herabnimmt. Um 1487. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Diese malerisch-sichere und frische Darstellung eines fränkischen Wasserschlosses als Vorgängerin Dürerscher Landschaftsschilderung (vgl. Dürers Aquarell „Weiherhaus" L. 220, Abb. 52) von manchem Interesse. Katalog der Gemäldesammlung des German. Nationalmuseums, 1909, Nr. 142.

6. Michael Wohlgemut, Der fünfeckige Turm und der Luginsland zu Nürnberg. Um 1475. Ausschnitt aus dem Bilde der Darstellung im Tempel des Straubinger Altares, Straubing, Jakobskirche. Dieser Altar, ursprünglich für die Augustinerkirche zu Nürnberg gemalt, 1590 nach Straubing erworben. — Auf unserer Ansicht fehlt, wie auf dem bekannten Holzschnitt mit der Schilderung Nürnbergs und der Burg in der Schedelschen Weltchronik (1493), die (ja erst 1499 erbaute) Kaiserstallung noch. — Als frühe Wiedergabe eines Nürnberger Motives und als Vorgängerin von Dürers Aquarellen mit heimatlichen Ansichten bemerkenswert. — Ebner, Jahresberichte für ... Straubing, 1919, S. 22ff. Mader, Kunstdenkmäler von Bayern, Niederbayern, VI, 1921, S. 42ff. Mummenhoff, Die Burg zu Nürnberg, 1926, S. 6ff. Katalog der Düreraussstellung, Nr. 32. Seibold, Dürerfestschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1928, S. 320f.

7. Meister des Altares der Anbetung der Könige, Lorenzkirche, Nürnberg, Kornrade, Schwertlilie und Ranunkel. Ausschnitt aus einer Altartafel mit dem Bilde des hl. Thomas von Aquino. Flügelrückseite des Dreikönigsaltares der Nürnberger Predigerkirche, dessen Hauptteile heute in der Lorenzkirche (Chor) sich befinden. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Ausgezeichnete Blumendarstellung aus der Zeit vor Dürer. Katalog der Dürerausstellung Nr. 10.

8. Meister des Hochaltares der Nürnberger Augustinerkirche, Bildnis eines Jünglings; vielleicht des 16jährigen Dürer. Ausschnitt aus dem zum Augustinerhochaltar gehörigen Bilde mit der Heilung eines Besessenen durch den hl. Veit. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Vgl. das Selbstbildnis des 13jährigen Dürer von 1484 (L. 448), Wien (Abb. 10). A. Weber, Repert. f. Kunstw. 31, S. 42 ff.

9. Meister des Hochaltares der Nürnberger Augustinerkirche, Kopf des hl. Lucas. Ausschnitt aus dem zum Augustinerhochaltar gehörigen Bilde mit dem hl. Lucas als Marienmaler. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Abraham a.a.O. S. 153 f.

10. Dürer, Selbstbildnis im Alter von 13 Jahren. Silberstiftzeichnung. Rechts oben mit Tinte: „Dz hab ich aus eim Spigell nach mir selbs kunterfet im 1484 Jor, do ich noch ein Kint was. Albrecht Dürer." Wien, Albertina. L. 448. In der körperlichen Gesamthaltung — worauf schon Thausing aufmerksam macht — den Halbfiguren der Schedelschen Weltchronik verwandt. Thausing, Dürer, I, S. 57 f. Friedländer, Dürer, 1922, S. 16. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, 1923, S. 33. Derselbe, Dürer, 1926, S. 16. Tietze Nr. 1.

11. Dürer, Bildnis des Vaters. Silberstiftzeichnung. 1486. Wien, Albertina. L. 589. Auf Schloß Rheinstein eine 1486 datierte Kopie mit dem Vermerk: „Das ist Albrecht Dürers Vater" (vgl. A. Matthäi, Die Sammlung der Burg Rheinstein, Kiel 1903). Friedländer, Repert. f. Kunstw. 19, 1896, S. 15 ff. Derselbe, Dürer, 1921, S. 21. — Weixlgärtner, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1920, S. 50. Friedländer, Dürer, S. 17. Wölfflin, Dürer, S. 155. Tietze A. 168.

12. Dürer, Selbstbildnis, Federzeichnung. Neben dem Kopfe des Künstlers linke Hand, unten ein Kissen. Auf der Rückseite sechs Studien nach Kissen und 1493. Lemberg, Museum Lubomirski. L. 613. Vielleicht sind die Kissen-Studien Vorarbeiten zu einer Darstellung der Verkündigung, da ähnliche Kissen auf deutschen und niederländischen Stichen und Gemälden des 15. Jahrhunderts, die die Verkündigung schildern, vorkommen; vgl. z. B. die Stiche des „Meisters mit den Bandrollen" Lehrs Nr. 332 und 333 und des Monogrammisten F v B, Bartsch VI, S. 305, 159, wie auch die Bilder der Verkündigung von Dierick Bouts, Petersburg, Eremitage, und vom Meister des Marienlebens, München, Alte Pinakothek. H. S. Reitlinger, Burlington Magazine, London, Märzheft 1927. Tietze Nr. 32.

13. Dürer, Seine Mutter. Kohlezeichnung. Oben rechts: „1514 an Oculi (= 14. März) Dz ist albrecht dürers Muter dy was alt 63 Jor. vnd ist verschiden Im 1514 Jor am erchtag vor der crewtzwochn (Dienstag den 16. Mai) vm zwey genacht." Berlin, Kupferstichkabinett, Katalog Nr. 22. Woltmann, Repert. f. Kunstw. 4, 1881, S. 249. Dürer-Society VI, 8. Bock, Katalog der Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts, Berlin 1921, Die deutschen Meister, Nr. 22, Tafel 28. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 38. Derselbe, Dürer, S. 254.

14. Meister der Schedelschen Weltchronik, Der Tanz auf dem Friedhof. Holzschnitt aus der Weltchronik von Hartmann Schedel, Anton Koberger, Nürnberg 1493, „Blat CLXXXVII". Dargestellt sind Männer und Frauen, die in einem Dorfe des Magdeburgischen Bistums, während der Priester die Messe abhielt, auf dem Friedhof tanzten und sangen und auf den Fluch des Geistlichen hin, zur Strafe für ihr Vergehen wider die kirchliche Ordnung, ein ganzes Jahr lang ununterbrochen tanzen und singen mußten, ohne daß Tau oder Regen auf sie fiel, daß sie müde oder hungrig wurden oder ihre Bekleidung Schaden nahm. Als der Erzbischof sie endlich lossprach, starben einige, andere schliefen drei Nächte hintereinander, wieder andere zitterten fortan ihren Lebtag. — Vgl. den Holzschnitt „Blat CCVII" der Weltchronik, wo das eine der tanzenden Paare ähnlich dargestellt ist. Beide Holzschnitte sind unter dem Eindruck des Holzschnittes auf Blatt CLXXXVI des Lebens der Heiligen, Koberger, Nürnberg 1489, gezeichnet. — Am Schluß der Schedelschen Weltchronik steht, daß das Buch von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleidenwurff „mit figuren wercklich geziert" wurde. — Vgl. die nebenstehend abgebildete Zeichnung von Dürer, die ein Liebespaar darstellt (Abb. 15).

15. Dürer, Liebespaar. Federzeichnung. Um 1493. Hamburg, Kunsthalle. L. 620. Der Jüngling vielleicht ein Selbstbildnis. — Vgl. den nebenstehend abgebildeten Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik, Nürnberg, Koberger, 1493, Blatt 187, der jedenfalls nach dem Schnitt im Leben der Heiligen, Nürnberg, Koberger, 1488, Blatt 186 gemacht ist und mit dem mittleren, von vorn gesehenen Paar auf die vorliegende Zeichnung Dürers anscheinend von Einfluß war. Weiterbildung des Motivs in Dürers Stich „Der Spaziergang" (B. 94). — Bei dieser Gelegenheit sei angemerkt, daß das Paar des abgebildeten Holzschnittes der Weltchronik, dessen männlicher Partner den linken Arm hoch emporhebt, auf Dürers Stich mit dem Bauernpaar, B. 83, offenbar eingewirkt hat. — Dürer-Society VII 4. Peartree, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, 25, 1904, S. 49 ff. Römer ebenda, 47, 1926, S. 132. Tietze Nr. 34.

16. Dürer, Seine Frau. Federzeichnung. Unten: „Mein angnes" und das Monogramm. Aus der ersten Zeit der Ehe. Wien, Albertina. L. 457. Thausing, Dürer, I, S. 142. Pauli, Zeitschrift für bildende Kunst, 1915, S. 69 ff. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 34. Tietze Nr. 62.

17. Dürer, Das Frauenbad. Federzeichnung. Datiert 1496. Bremen, Kunsthalle. L. 101. — Darstellung eines heimischen Frauenbades. — Ephrussi, Les bains de femmes d'Albert Dürer, Paris 1881. Schilling, Repert. f. Kunstw. 39, 1916, S. 129 ff. Dodgson, Early . . . woodcuts, I, S. 270. Friedländer, Dürer, S. 54. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 6. Derselbe, Dürer, 1926, S. 122 f. Tietze Nr. 119.

18. Dürer, Zwei jugendliche Reiter. Federzeichnung. Um 1490/92. München, Graphische Sammlung. L. 609. Bewegung der wohl aus dem Gedächtnis gezeichneten Menschen und Tiere von unmittelbarer Lebendigkeit. Pauli, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 31, 1910, S. 58. Römer, ebenda, 47, 1926, S. 130. Friedländer, Dürer, S. 30. Tietze A. 147. Römer, Festschrift der internat. Dürerforschung, 1928, S. 83 f., macht darauf aufmerksam, daß die Pferde dieser Zeichnung im gleichen Sinne wiederkehren auf den Holzschnitten B. 10, Kreuztragung der großen Passion, und B. 120, Martyrium der hl. Katharina.

19. Dürer, Gerüsteter zu Pferd. Aquarellierte Federzeichnung. 1498. Oben: „Dz ist die Rustung zu der Zeit in Tewtzland gewest." Wien, Albertina. L. 461. Vortreffliche Schilderung des Pferdes nach der Natur. Der Reiter selbst für die Figur des Ritters in dem Stich mit dem Ritter zwischen Tod und Teufel (B. 98) verwendet. Thausing, I, S. 371; II, S. 230. Pauli, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 25, 1914, S. 105 ff. J. Kurthen, Repert. f. Kunstw. 44, 1922. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 35. Derselbe, Dürer, 1926, S. 147 und 244. Tietze W. Nr. 18.

20. Dürer, Steinbruch. Aquarell. Oben: „steinpruch". Um 1496. Bremen, Kunsthalle. L. 106. Vielleicht in den Steinbrüchen des Schmausenbuck bei Nürnberg gemalt, jedenfalls aber nach einem Motiv aus den heimisch-mittelfränkischen Sandsteinformationen. Verwendet für die Landschaft des Kupferstiches mit dem hl. Hieronymus in der

Wüste, B. 61 (Abb. 21). — Haendke, Chronologie der Landschaften Dürers, 1899, S. 29. Klebs, Repert. f. Kunstw. 30, 1907, S. 411. Wölfflin, Dürer, 1926, S. 148. Flechsig, Dürer, I, S. 200. Winkler, Dürer, S. 422. Tietze Nr. 100.

21. Dürer, Der heilige Hieronymus in der Wüste. Kupferstich. Um 1496. B. 61. Für die Felsen des Hintergrundes sind die Naturstudien nach Felsbildungen der Nürnberger Umgebung L. 106 und 107 verwendet. Vgl. die nebenstehende Abb. 20. — Thausing, Dürer, I S. 221. Dodgson, Dürer-Society IX, 30. Friedländer, Dürer der Kupferstecher und Holzschnittzeichner, 1919, S. 146. Wölfflin, Dürer, 1926, S. 148. Dodgson, Dürer, 1926, Nr. 16. Flechsig, Dürer, I, S. 200. Winkler, Dürer, S. 109. Tietze Nr. 101.

22. Dürer, Nürnberg von Westen. Etwa von der Gegend des Fürther Tores aus. Rechts im Hintergrund Burg und Tiergärtnertortum, links die Kapelle zum hl. Kreuz und die Johanniskirche. Aquarell. Oben: „Nürnperg" und das Monogramm. Nach der zweiten italienischen Reise. Bremen, Kunsthalle. L. 103. Thausing, I, S. 123. Wölfflin, Dürer, S. 162f. Tietze Nr. 103.

23. Dürer, Die Groß-Weidenmühle zu Nürnberg. Vorm Haller Tor, wo noch heute Mühlengebäude und ein Holzsteg. Wasser- und Deckfarbe. Oben: „Weidenmüll" und das Monogramm Dürers. Paris, Nationalbibliothek. L. 331. Thausing, I, 123f. Tietze Nr. 158.

24. Hans Pleidenwurff, Flußlandschaft mit Mühle. Ausschnitt aus der Kreuzabnahme des Breslauer Altares, 1462. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Katalog der Dürerausstellung, Nürnberg, Nr. 36.

25. Dürer, Die Drahtziehmühle. Gegend im Pegnitztal östlich von Nürnberg bei Mögeldorf. In der Ferne der Moritzberg. Wasser- und Deckfarbe. Um 1498. (?) Oben: „trotzich müll" und das Monogramm Dürers. Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. die freiere Silberstiftskizze mit demselben Motiv aus der Zeit nach der zweiten italien. Reise: Bayonne, Museum Bonnat, L. 349. Thausing, I, S. 124. Mitius, Kunstchronik, N. F. 24, 1913, Sp. 58f. Bock, Katalog der Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts: Die deutschen Meister, Nr. 4, Tafel 28. Wölfflin, Dürer, S. 162ff. Tietze Nr. 12. Bier, Dürerfestschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1928, S. 334ff., vertritt die Ansicht, daß Dürer hier wiederum die Groß-Weidenmühle und dazu das benachbarte Gelände jenseits der Pegnitz dargestellt habe.

26. Dürer, Die Waldquelle. Mit Antonius und Paulus, den Einsiedlern. Federzeichnung. Um 1505. Berlin, Kupferstichkabinett. L. 440. — Vielleicht hat die Waldquelle am Schmausenbuck bei Nürnberg, Buchenklinge genannt, die Anregung zu dem reizvollen Blatt gegeben. Die Quelle hatte wohl schon längere Zeit vor Dürer eine gewisse Volkstümlichkeit, scheint von Eobanus Hessus, dem berühmten Gelehrten und Dichter, dem Zeitgenossen unseres Künstlers, in seinem Lobgedicht auf Nürnberg (Kapitel XII) verherrlicht worden zu sein und wurde in der Folge, namentlich gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts, von den Nürnbergern auf Ausflügen und zur Veranstaltung von Belustigungen offenbar häufig aufgesucht. 1588 und 1615 hat man sie neu gefaßt und ausgebaut. Die Bodenbeschaffenheit und der Waldcharakter um die Quelle haben aber noch heute eine offensichtliche Ähnlichkeit mit der Situation auf Dürers Zeichnung. — Tietze verweist mit Recht darauf, daß dieser Landschaft der Waldhintergrund auf dem Dürerschen Holzschnitt, der, im Marienleben, die Flucht nach Ägypten darstellt (B. 89), verwandt ist. — Siebenkees, Materialien zur Nürnbergischen Geschichte, III, Nürnberg 1794, S. 181ff. Thausing, Dürer, I, S. 128. Bock, Katalog der Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts: Die deutschen Meister, Nr. 3867, Tafel 32. Wölfflin, Dürer: Handzeichnungen, S. 13. Tietze Nr. 272.

27. Dürer, Heroldsberg bei Nürnberg. Federzeichnung. Von einem Fenster des einen Schlosses der Familie Geuder aus gezeichnet. Oben: 1510 und das Monogramm. Bayonne, Museum Bonnat. L. 355. Thausing I, S. 128. Mitius, Monatshefte f. Kunstw. 1913, S. 245ff. Wölfflin, Dürer: Handzeichnungen, S. 42. Derselbe, Dürer, S. 266.

28. Dürer, Sonnenaufgang im Wald. Vorn ein Weiher. Die Bäume links unvollendet. Oben das Monogramm. Wasser- und Deckfarbe. Nach der zweiten italienischen Reise. London, Britisches Museum. L. 219. Vgl. die Morgenstimmung auf dem Auferstehungsbilde des Hofer Altares von 1465, München (Abb. 4). Wölfflin, Dürer, S. 164. Tietze Nr. 157.

29. Dürer, Das Dorf Kalchreuth, nördlich von Nürnberg an der Bahn nach Gräfenberg. Im Hintergrund der Hetzlaser Berg. Aquarell. Oben: „Kalkrewt" und das Monogramm. Nach der zweiten italienischen Reise. Bremen, Kunsthalle. L. 105. Thausing, I, S. 124. Wölfflin, Dürer, S. 266.

30. Dürer, Naturstudie zur Eisenradierung „Die große Kanone" (B. 99). Silberstiftzeichnung. Um 1517/18. Sammlung F. Königs, Haarlem. Schlecht erhalten. Dargestellt ist das Dorf Kirchehrenbach (im Vordergrund), Schloß und Dorf Pretzfeld und der Berg Ehrenbürg, also die Landschaft des Wiesenttales bei Forchheim. Auf der Radierung sind einige kleine Änderungen an dieser Landschaft vorgenommen, doch hat der Künstler bereits auf der Naturstudie rechts die Meeresbucht hinzugefügt, die auf der Radierung dann auch zu sehen ist. Vielleicht schon Herbst 1517 gezeichnet, als Dürer zum Erzbischof Georg III. von Limpurg nach Bamberg reiste; es ist aber auch möglich, daß er das Blatt erst 1518 schuf, denn er kann damals den bekannten Mathematiker und Geographen Johann Schöner (ab 1526 Mathematikprofessor am Nürnberger Gymnasium), den Schützling Pirkheimers, in Kirchehrenbach besucht haben, da dieser im gleichen Jahre als Frühmesser dorthin versetzt wurde, weil er als Priester von St. Jakob in Bamberg seinen priesterlichen Pflichten nicht genügend nachgekommen war. — Vgl. Mitius, Mitteil. des German. Nationalmuseums, 1911, S. 141ff.

31. Dürer, Das Dorf Kirchehrenbach, Dorf und Schloß Pretzfeld und der Walpurgisberg bei Forchheim. Die Kanone trägt, wie Mitius feststellte, das Nürnberger Wappen (auf unserem Ausschnitt nicht mehr sichtbar). Ausschnitt aus der Eisenradierung „Die große Kanone". 1518. B. 99. Thausing, II, S. 68. Mitius a. a. O., 1911, S. 141ff. Friedländer, Dürer, S. 156. Wölfflin, Dürer, S. 266f.

32. Dürer, Der Feldhase. Wasser- und Deckfarbe. 1502. Wien, Albertina. L. 468. Thausing, I, S. 303. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 35. Derselbe, Dürer, S. 166. Tietze Nr. 197.

33. Dürer, Die Akelei. Deckfarbenmalerei auf Pergament. Die Jahreszahl 1526 nicht von Dürer. Wien, Albertina. L. 585. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 44.

34. Dürer, Maria mit den vielen Tieren. Aquarell. Federzeichnung. Um 1503. Wien, Albertina. L. 460. Vorstudie (Federzeichnung) dazu: Sammlung Blasius, Braunschweig. L. 134. Variante im Louvre, Paris, von 1503. Thausing, I, S. 225f. Heidrich, Geschichte des Dürerischen Marienbildes, 1906, S. 31ff. H. A. Schmid, Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1909, S. 6. Friedländer-Bock, Handzeichnungen deutscher Meister, Berlin, o. J., Taf. 19. Wölfflin, Dürer, S. 110. Tietze Nr. 200.

35. Dürer, Randzeichnung eines Blattes aus dem Gebetbuch für Kaiser Maximilian. Federzeichnung auf Pergament. 1515. Jahreszahl und Monogramm Zutat von anderer Hand. München, Staatsbibliothek; Blatt 56, Rückseite. — Bauern und Dorfmusikant. Heitere bildliche Begleitung der Textworte: „Jubilate deo omnis

terra seruite domino in letitia . . .“ Andere Bauerndarstellungen Dürers im Gebetbuch: Kampfszene (Bl. 28, Vorderseite), Bauernfrau mit Käse und Eiern (Bl. 51, Rückseite) und Dorfmusikanten (Bl. 6 und 38, Rückseite). Dürer lieferte 50 Zeichnungen für das Gebetbuch; außer ihm waren Lucas Cranach, Hans Dürer, Baldung, Burgkmair, Jörg Breu und ein noch nicht festgestellter Künstler beteiligt. Die Blätter mit Dürers und Cranachs Beiträgen in München, Staatsbibliothek, die übrigen Blätter in Besançon, Stadtbibliothek. — Das von Johann Schönsperger, Augsburg, 1513 wahrscheinlich nur in 10 Exemplaren gedruckte Buch ist bloß noch in 5 vorhanden. Das mit Randzeichnungen geschmückte Exemplar wohl für den persönlichen Gebrauch des Kaisers bestimmt. Goethe, Jenaische Literaturzeitung, 1808. Thausing, II, S. 127ff. Giehlow, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des ... Kaiserhauses, Wien, 20, 1899, S. 30ff. Friedländer, Dürer, S. 164f. Dagegen Leidinger in seiner Ausgabe der Münchener Blätter des Gebetbuches, München 1922, und Wölfflin, Dürer, S. 288ff.

36. Fränkischer Meister um 1475, Christus im Gebet am Ölberg. Federzeichnung. Aus einem Skizzenbuch, das, unvollständig wohl, in der Erlanger Universitätsbibliothek aufbewahrt wird und eine Reihe von Entwürfen und Kopien auf rot grundiertem Papier enthält. — Katalog der Nürnberger Dürerausstellung, Nr. 295.

37. Dürer, Christus im Gebet am Ölberg. Federzeichnung. Datiert 1521. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. L. 199. — Vergleicht man die neben diesem Blatt abgebildete Erlanger Zeichnung, so zeigt sich in der verwandten Auffassung der liegenden Christusgestalt wieder, wie fest Dürer in der heimischen Überlieferung wurzelt. Freilich wird er darum nicht unselbständig, und er weiß, abgesehen von der fortschreitenden Entwicklung der Kunst überhaupt, die ihm reichere Ausdrucksmittel an die Hand gab, und von seinem überlegenen persönlichen Können im besonderen, den Ausdruck dadurch noch wesentlich zu steigern, daß er Christus das Antlitz gegen den Felsenboden pressen und einen Wolkennebel sich über die Gestalt des Erlösers hinziehen läßt. Die Felsenstufungen wohl ein durch Mantegna angeregtes Formmotiv. Eine Variante dieses Dürerschen Blattes im Berliner Kupferstichkabinett (L. 26). Sie ist die Vorstudie zu dem Holzschnitt B. 54, der ursprünglich für die kleine Holzschnittpassion bestimmt war.

38. Dürer, Entwürfe für Trinkgefäße. Federzeichnung. Mit der Beischrift: „morgen willich Jr mer machen.“ Um 1510/15. Aus einem in Dresden, Öffentl. Bibliothek, verwahrten Skizzenbuch Dürers. Eines der ziemlich zahlreichen Beispiele dafür, daß der in seiner Jugendzeit als Goldschmied ausgebildete Maler auch späterhin diesem Handwerk naheblieb. — E. W. Braun, Graph. Mitteilungen, 38, 1915, S. 51. N. Bruck, Dresdener Skizzenbuch, Taf. 156. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 52. Tietze Nr. 215.

39. Dürer, Entwurf für die Ausmalung der westlichen Fenster-Innenwand des Rathaussaales in Nürnberg. Aquarellierte Federzeichnung mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1521. London, Sammlung Robinson. In den Medaillons: David und Bathseba, Simson und Delila und Aristoteles und Phyllis. In der ornamentalen Dekoration darunter: ein Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, ein musizierender Pan und ein Panweibchen, das ihr Kind säugt. Von der linken Hälfte der Zeichnung ist am linken Rand ein Stück später weggeschnitten worden. Vielleicht gab das Blatt ursprünglich den Entwurf für die Ausmalung der ganzen Fensterwand, während es im heutigen Zustand nur für einen Teil derselben die Anweisung ist, oder vielleicht existierte einst noch eine zweite Zeichnung des Meisters, die die Ergänzung zu der erhaltenen bildete. Die Fensterdarstellungen sind aus dem im übrigen durch Risse und Wurmlöcher schadhaft gewordenen Entwurf in der Folge von anderer Hand herausgeschnitten, und es ist die nun an diesen Stellen zutage tretende hinterklebte Unterlage (auch spätere Zutat) blau getönt worden. Ob die höchst anmutige Skizze Dürers zur Ausführung kam, wissen wir nicht. Spätere Ansichten des Rathaussaales, wie das Ölbildchen von etwa 1615 (German. Museum), das Gemälde von L. Hoß von 1629 und zwei Stiche von Delsenbach von 1715 und 1725, zeigen eine andere als die von Dürer geplante Bemalung der Fensterwand. — Friedländer, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, 16, 1895, S. 240ff. Wölfflin, Dürer, S. 300ff.

40. Dürer, Johannes vor Gottvater (Berufung des Johannes). Um 1496/97. B. 62. Aus der Holzschnittfolge zur Offenbarung Johannis, von Dürer mit 15 Schnitten und deutschem Text 1498 als Buch zum erstenmal herausgegeben. Das Titelblatt erst der dritten Auflage, 1511, hinzugefügt. — Zur Komposition unseres Blattes vgl. den Holzschnitt desselben Inhalts in der bei Koberger, Nürnberg, 1493, erschienenen Bibel. Die herrlichen Gebilde der Leuchter wiederum charakteristisch für Dürers feines Verständnis für die Goldschmiedekunst. — Thausing, Dürer, I, S. 252f. Friedländer, Dürer, S. 44ff. Wölfflin, Dürer, S. 60f. Kurth, Dürer, Sämtliche Holzschnitte Nr. 107. Winkler S. 203. Tietze Nr. 108.

41. Dürer, Die vier Engel, die den Winden wehren, und die Versiegelung der 144000 Auserwählten. Um 1497. Aus der Holzschnittfolge zur Offenbarung Johannis. B. 66. — Kauffmann, Dürers rhythmische Kunst, 1924, S. 15f. Panofsky, Jahrb. f. Kunstw., 1926, S. 151f. Wölfflin, Dürer, S. 65ff. Kurth Nr. 111. Winkler S. 207. Tietze Nr. 125.

42/43. Dürer, Kreuztragung (Ausschnitt); Kruzifixus. Holzschnitte B 10 und 11 aus der 12 Blatt zählenden „großen Passion“, von der noch vor 1500 einzelne Blätter erschienen; 1511 kam die um das Titelblatt (B. 42) und vier weitere Blätter (B. 5, 7, 14 und 15) vermehrte Folge mit lateinischem Texte vollständig heraus. Die heroische Auffassung Christi, die Dürer in dieser Folge mehrfach bekundet, tritt in den abgebildeten Blättern besonders deutlich hervor. Thausing, I, S. 332ff. und II, S. 81ff. Friedländer, Dürer, S. 50f. Wölfflin, Dürer, S. 80ff. Flechsig, Dürer, I, S. 317 und 446f. Winkler S. 223 und 224. Kurth Nr. 124/125. Tietze Nr. 147.

44/45. Dürer, Geburt Mariae; Abschied Christi von seiner Mutter. Holzschnitte B. 80 und 92 aus dem 20 Blatt zählenden Marienleben, das 1504, 1505 und 1510 entstand und 1511 in Buchform mit lateinischem Text vollständig erschien. Thausing, Dürer, I, S. 336ff. Heidrich, Repert. f. Kunstw. 29 1906, S. 227ff. Pauli, Kunstchronik 56, 1921, S. 509ff. Friedländer, Dürer, S. 86ff. Wölfflin, Dürer, S. 91ff. Flechsig, Dürer, I, S. 294. Winkler S. 263 und 275. Kurth Nr. 178 und 190.

46. Dürer, Der verlorene Sohn. Kupferstich. B. 28. Um 1496/97. Vorstudien: für die Komposition London, Britisches Museum, L. 222; für die Gestalt des verlorenen Sohnes London, Privatbesitz, L. 684. Der Kopf des verlorenen Sohnes ein Selbstbildnis Dürers. Schon festgestellt von Panzer, Verzeichnis von Nürnb. Porträten, I, Nürnberg 1790, S. 47. Thausing, I, S. 221f. Friedländer, Dürer, S. 60. Wölfflin, Dürer, S. 147. Schilling, Beiträge zur Kunstgeschichte, Augsburg, I, 1924, S. 130f. Flechsig, Dürer, I, S. 201ff. Höhn, Fränkische Monatshefte, 7, 1928, S. 105. Winkler S. 116. Tietze Nr. 49.

47. Dürer, Der verlorene Sohn. Federzeichnung. Vorstudie zu dem Stich B. 28. London, Britisches Museum. L. 222. Thausing, I, S. 222. Friedländer, Dürer, S. 60. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 34. Derselbe, Dürer, S. 147. Flechsig, Dürer, I, S. 201ff. Tietze Nr. 48.

48/49. Dürer, Gethsemane; Dornenkrönung. Kupferstiche B. 4 und 9 von 1508 und 1512 aus der 14 Blätter umfassenden, 1512 vollendeten Kupferstichpassion. Thausing II, S. 61ff. Friedländer, Dürer, S. 139f. Wölfflin, Dürer S. 222 und 227. Flechsig, Dürer, I, S. 242. Winkler S. 137 und 139.

50/51. Dürer, Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel; Kreuzabnahme. Holzschnitte B. 23 und 42 aus der „kleinen Passion", die 1509—1511 entstand und 1511 mit 37 Blatt und lateinischem Text in Buchform vollständig erschien. Das Motiv der Kreuzabnahme ähnlich bereits auf einem Flügelbild des Bamberger Altares, München, Bayer. Nationalmuseum. Thausing, I, S. 81 ff. Friedländer, Dürer, S. 132 ff. Wölfflin, Dürer, S. 218 ff. Flechsig, Dürer, I, S. 315 f. Winkler S. 289 und 298. Kurth Nr. 229 und 248.

52. Dürer, Das Weiherhaus. Dargestellt ist eines jener Häuschen am Wasser, wie sie bei Nürnberg für Fischfang, zum Landaufenthalt und wohl auch als Zufluchtsstätte mehrfach erbaut wurden. Landschaft bei Sonnenuntergang und nach der Erfrischung durch einen gewitterigen Regen. Wasser- und Deckfarbenmalerei. Unten: „Weier Haws" und das Monogramm Dürers. Um 1500. London, Britisches Museum. L. 220. Vgl. das Wasserschloß des Augustiner-Hochaltares (Abb. 5). Das vorliegende Studienblatt verwendet für die Landschaft des Kupferstiches der Madonna mit der Meerkatze (B. 42; Abb. 53). Thausing, Dürer, I, S. 124 f. Wölfflin, Dürer: Zeichnungen, S. 44. Derselbe, Dürer, S. 164. Tietze Nr. 65.

53. Dürer, Die Madonna mit der Meerkatze. Kupferstich. Um 1499. B. 42. Die Gestalt der Maria und des Kindes von der Kunstweise Lionardos und vielleicht auch der niederländischen Malerei: vgl. die Madonna zwischen Petrus und Paulus von Dierick Bouts (um 1465), London, Nationalgalerie, beeinflußt, die Landschaft von eigener Erfindung und Auffassung. Ihr liegt die Naturstudie nach dem Weiherhaus (L. 220) zugrunde (Abb. 52). Thausing, I, S. 224 ff. Heidrich a. a. O. S. 26 ff. Friedländer, Dürer, S. 60 f. Wölfflin, Dürer, S. 116. Flechsig, Dürer, I, S. 215 f., Tietze Nr. 146. Winkler S. 117.

54. Dürer, Der heilige Hieronymus im Gehäus. Kupferstich. 1514. B. 60. Dürer stellt hier nicht den Einsiedler und nicht das Wunder mit dem Löwen dar, sondern bringt die vergeistigte Schilderung des gottbegnadeten und gottbefriedeten Menschen. Das geistreich gegliederte Raumbild zweifellos durch Dürers eigene Stube im ersten Stock seines Hauses am Tiergärtnertor angeregt. — Das Blatt von Dürer selbst „Hieronymus im Gehaiß" genannt. Thausing, II, S. 228. Friedländer, Dürer, S. 144 f. Wölfflin, Dürer, S. 257 ff. Winkler S. 153.

55. Dürer, Die Melancholie. Kupferstich. 1514. Auf den Flügeln der Fledermaus: „Melencolia I". B. 74. Zum Kopf der Melancholie vgl. das gezeichnete Bildnis von Dürers Mutter von 1514, Berlin; L. 40 (Abb. 13). Studie zum Putto: London; L. 49. Zur Gestalt des Würfels vgl. Dürers Skizzenbuch in Dresden, herausgegeben von Bruck, Tafel 131. Thausing, II, S. 227 f. Giehlow, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1903, S. 30 ff., 1904, S. 6 ff. u. 58 ff. Warburg, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, 1920, 26. Abhandlung. Panofsky-Saxl, Dürers Melencolia I, 1923. Wölfflin, Jahrbuch für Kunstw. I, 1923, S. 175 ff. Ahrens, Zeitschrift für bildende Kunst 26, 1915, S. 291. Friedländer, Dürer, S. 146 f. Wölfflin, Dürer, S. 249 ff. Flechsig, Dürer, I, S. 245. Winkler S. 152.

56. Dürer, Philipp Melanchthon. Kupferstich. 1526. B. 105. Inschrifttafel: „Lebensgetreu konnte Dürer das Antlitz Philippus' darstellen, seinen Verstand konnte die kundige Hand nicht malen." Naturstudie zu diesem Stich: Florenz, Sammlung Horne (Abb. Dürer-Society X, Tafel 23). — Thausing, Dürer, II, S. 266. Friedländer, Dürer, S. 186. Wölfflin, Dürer, S. 342. Winkler S. 172.

57. Dürer, Willibald Pirkheimer. Kupferstich. 1524. B. 106. Inschrifttafel: „Das Bildnis Willibald Pirkheimers im Alter von 53 Jahren. Man lebt durch seinen Geist, das Übrige verfällt dem Tode. 1524." Thausing, II, S. 254 ff. Friedländer, Dürer, S. 186. Wölfflin, Dürer, S. 339 ff. Winkler S. 171.

58. Dürer, Das tanzende Bauernpaar. Kupferstich. 1514. B. 90. Thausing, II, S. 234. Friedländer, Dürer, S. 150. Wölfflin, Dürer, S. 267. Winkler S. 154.

59. Dürer, Dudelsackpfeifer. Kupferstich. 1514. B. 91. Thausing, II, S. 233 f. Friedländer, Dürer, S. 150. Wölfflin, Dürer, S. 267. Winkler S. 154

60/61. Dürer, Bildnisse des Ehepaares Hans und Felizitas Tucher. Auf dem Bildnis des Mannes oben: „Hans Tucher. 42. jerig 1499.", auf dem der Frau: „Felitz. hans tucherin. 33. Jor. alt. Salus. 1499." Hans Tucher (1456—1536) ehelichte 1482 Felizitas Nieter von Kornburg (1466—1514). Sie trägt eine von ihrem Manne geschenkte Gewandspange mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, die vielleicht von Dürer entworfen ist. — Wölfflin, Dürer S. 157 f. Friedländer, Dürer, S. 69. Flechsig, Dürer, I, S. 362 ff. Winkler S. 16 und 84. Tietze Nr. 161 und 162.

62. Dürer, Bildnis des Malers Michael Wolgemut. Gemälde. Rechts oben von Dürer: „Das hat albrecht Dürer abconterfet noch seine Lermeister michel wolgemut im jor 1516 vnd er was 82 jor vnd hat gelebt pis das man zelt 1519 Jor do ist er ferschieden an sant endres dag (30. November) fry ee dy sun awff ging." Unten rechts Monogramm Dürers und 1516. Nürnberg, German. Nationalmuseum. In späterer Zeit ausgebessert und übermalt, trotzdem machen sich die große zeichnerische Kraft und Klarheit und die glänzende menschliche Charakterisierung heute noch geltend. Thausing, I, S. 93. Friedländer, Dürer, S. 18. Wölfflin, Dürer, S. 40. Flechsig, Dürer, I, S. 221. Winkler S. 62.

63. Dürer, Selbstbildnis. Gemälde. Links das Monogramm Dürers und 1500. Rechts: „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno 28." München, Alte Pinakothek. Unzweifelhaft ähnlich und keine idealisierte Selbstdarstellung im Sinne einer verallgemeinernden und verschönenden Stilisierung. Doch dabei insofern über das äußerlich Zutreffende und Augenblickliche erhoben, als das geistige Wesen Dürers hier ebenso wahr wie ausdrucksvoll gespiegelt wird. Wie immer so ist auch hier Dürer vollständig unabhängig von der Auffassung der italienischen Bildnismalerei: das beweisen namentlich die streng frontale Gesamtanordnung und die seelische Spannung im Antlitz. Was dieses Porträt mit der zeitgenössischen Kunst Italiens verbindet, ist allein das neue Persönlichkeitsbewußtsein, welches sich so monumental darin ausspricht. Ein Anlaß, die Jahreszahl 1500 für unzutreffend zu erklären, wie es seit Thausing so oft geschehen ist, besteht nicht. Später übermalt. Bis Ende des 18. Jahrhunderts in der Silberstube des Nürnberger Rathauses, dann hinter dem Rücken des Stadtrates auf dem Wege des Betruges verkauft. Thausing, II, S. 96 ff. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe . . ., 1902, S. 47. Pauli, Repert. f. Kunstw. 41, 1919, S. 31. Friedländer, Dürer, S. 102. Haack, Repert. f. Kunstw. 45, 1925, S. 77 ff. Curjel, Zeitschrift für bildende Kunst, 36, 1925, S. 3 ff. Wölfflin, Dürer, S. 186 ff. Dagegen mit Recht Flechsig, Dürer, I, S. 367 ff. Höhn, Fränkische Monatshefte, 1928, S. 106 ff. Winkler S. 40. Tietze Nr. 164.

64. Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher (1469—1529). 1500 jüngerer, 1509 älterer Bürgermeister und 1514 Septemvir. Links oben: „Hieronim. Holzschuher. Anno Doni. 1526. Etatis sue 57". Rechts das Monogramm. Im ursprünglichen Rahmen, mit Schiebedeckel, auf den die vereinigten Wappen der Holzschuher und Münzer und die Jahreszahl 1526 aufgemalt sind. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Thausing, II, S. 272 f. Friedländer, Dürer, S. 188 ff. Wölfflin, Dürer, S. 336. Winkler S. 76.

65. Dürer, Bildnis des Jakob Muffel. Ratsherr und Septemvir. 1514 Bürgermeister von Nürnberg. † 1514. Ursprünglich auf Holz gemalt. 1870 auf Leinwand übertragen. Links oben: „Aetatis suae anno 55. Salutis vero MDXXVI" und „Effigies Jakobi Muffel." Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Thausing, II, S. 72 f. Friedländer, Dürer, S. 188 ff. Wölfflin, Dürer, S. 336 f. Winkler S. 77.

66. Dürer, Seine Frau im Kopftuch. Pinsel-Tuschzeichnung. Grund später schwarz abgedeckt. Datiert 1519. Wien, Albertina. Verwendet für die hl. Anna des Gemäldes der Anna selbdritt von 1519, New York, Metropolitanmuseum (Abb. 67). — Thausing, II, S. 135 f. Wustmann, Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F. 21, 1910, S. 52 ff. Bayersdorfer ebenda, 1910, S. 142 ff. Pauli ebenda, 26, 1915, S. 69 ff. Wölfflin, Dürer, S. 282.

67. Dürer, Die hl. Anna selbdritt (die hl. Anna mit Maria und dem Jesuskind). Gemälde. Datiert 1519. New York, Metropolitanmuseum. 1853 restauriert. 1852 aus der Schleißheimer Galerie versteigert und von Bildhauer J. N. Endres, München, erworben. Von diesem 1867 an einen Herrn von Couriß, Odessa, verkauft, und von da an L. Altmann, New York, wo es heute im Metropolitanmuseum sich befindet. — Beachtenswert die geradezu bürgerlich-familiäre Auffassung und der Verzicht auf jede sakrale Bezeichnung. Wohl eines der schönsten Bilder Dürers. — Deutsches Kunstblatt, 1854 S. 203, 251 und 436 ff. Thausing, Dürer, II, S. 136 f. Wustmann, Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F. 21, 1910, S. 52 ff. Friedländer, Dürer, S. 170. Wölfflin, Dürer, S. 282. Winkler S. 64.

68. Dürer, Allerheiligenbild. Dargestellt ist die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch sämtliche Heilige und Stände. Unten rechts Selbstbildnis Dürers in ganzer Figur. Auf der Tafel neben ihm: „Albertus Durer Noricus faciebat anno virginis partu 1511" und Dürers Monogramm. — Wien, Hofmuseum. Das Bild von dem Nürnberger Schmelzhüttenbesitzer Matthias Landauer für das Zwölfbrüderhaus, eine Stiftung Landauers für die Versorgung von 12 altersschwachen Nürnberger Bürgern, Dürer in Auftrag gegeben. Der zugehörige, in italienischer Form gehaltene Rahmen, ein Meisterwerk der Schnitzkunst, von Dürer selbst entworfen (Zeichnung von 1508, Chantilly, Museum, L. 334). Auf der Predella des Rahmens: „Mathes Landauer hat entlich volbracht das gotteshaus der zwelf bruder samt der stiftung und dieser thafell nach xps geburt MCCCCCXI jor." — Kaiser Rudolf kaufte 1585 das Bild von der Stiftung. Über Prag kam es schließlich nach Wien. Der Rahmen blieb in Nürnberg; jetzt im German. Nationalmuseum. Thausing, II, S. 23. Josephi, Die Werke der plastischen Kunst im German. Nationalmuseum, 1910, Nr. 301. Meder, Neue Beiträge a. a. O., 1912, S. 223 ff. E. Ziekursch, Dürers Landaueraltar, 1913. Friedländer, Dürer, S. 126. Höhn, Nürnberger Renaissanceplastik, 1924, S. 163. Wölfflin, Dürer, S. 202 ff. Flechsig, Dürer, I, S. 411. Winkler S. 54 u. 55.

69. Dürer, Idealbildnis Karls des Großen. 1512. Oben die Wappen von Deutschland und Frankreich. Zu den Seiten des Kopfes: „Karolus magnus impavit (= imparavit) Annis 14." Nürnberg, German. Nationalmuseum. Die aquarell. Federzeichnungen für Krone, Schwert und Reichsapfel in Nürnberg, German. Nationalmuseum (L. 166—168), für die Figur des Kaisers (datiert 1510) in Wien, Albertina (L. 519). Thausing, II, S. 111 f. Gümbel, Repert. f. Kunstw. 31, 1908, S. 139. Friedländer, Dürer, S. 168. Flechsig, Dürer, I, S. 411. Winkler S. 56.

70—72. Dürer, Die Apostel Johannes und Petrus, Paulus und Marcus. Gemälde. 1526. München, Alte Pinakothek. Dargestellt sind eigentlich nur 3 Apostel und dazu der Evangelist Marcus. Unter den Bildern Schrifttafeln mit Stellen aus den Episteln des Petrus, Paulus und Johannes und dem Evangelium des Marcus, geschrieben von dem Nürnberger Schreibmeister Neudörfer. Wortlaut bei Thausing, II, S. 281 ff. Zeichnerische Vorarbeiten: Marcus, Berlin, L. 72; Paulus ebenda, L. 89, und Wien, L. 580; Johannes, Bayonne, L. 368; Petrus ebenda, L. 369. Vgl. E. Bock, Kunstchronik, 58, 1923, S. 278 ff. — Paulus bereits vorgebildet in den Stichen Bartholomäus (1523, B. 47) u. Philippus (1523—26, B. 46). — Dürer schenkte die Bilder Herbst 1526 dem Rate von Nürnberg. Dieser gab ihm 100, seiner Frau 12 und seinem Diener 2 Gulden rheinisch dafür. Die Gemälde wurden in der Losungsstube des Rates aufgestellt. — Als Kurfürst Maximilian von Bayern 1627 die Bilder zu besitzen wünschte, übersandte ihm der Nürnberger Rat, der die Bilder nicht herausgeben wollte, Kopien von J. G. Fischer. Der Kurfürst aber bestand auf seinem Wunsche, brachte sich in den Besitz der Originale, die ihm am 27. August 1627 abgetreten werden mußten, und ließ die Unterschriften, die das Mißfallen der Jesuiten hätten hervorrufen können, absägen und mit den Kopien zurückschicken. 1922 die Unterschriften und die alten Rahmen wieder mit den Bildern vereinigt. Die Kopien von Fischer im German. Nationalmuseum, Nürnberg. Thausing, II, S. 273 ff. H. Merz, Christl. Kunstblatt, Stuttgart 1879, S. 6 ff. H. Reber, Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler, München, 1892, S. 13 f. E. Heidrich, Dürer und die Reformation, 1909, S. 1—58. Friedländer, Dürer, S. 194. Wölfflin, Dürer, S. 346 ff. Flechsig, Dürer, I, S. 419 f. Winkler S. 79—81. Haack, Dürerfestschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1928, S. 313 ff. Weitere Literatur bei Heidrich a. a. O. und im Katalog der Münchener älteren Pinakothek, 1925.

Meister des Hochaltares der Augustinerkirche, Nürnberg, Konsolenfuß mit zwei unbekleideten Putten in einer Blumenwiese. Um 1487. Ausschnitt aus dem Altarflügel des Augustiner-Hochaltares mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Nikolaus. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Die Blumendarstellungen als Vorgänger Dürerscher Blumenschilderungen beachtenswert.

Hergestellt in der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen